

# **Ars Combinatoria**

En brukermanual for Raymond Queneaus *Cent mille milliards de poèmes*

Av Joachim de Fine

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Det humanistiske fakultet

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Veiledet av professor Kjersti Bale

UNIVERSITETET I OSLO

Høsten 2007

## Innledende bemerkninger

### Tekstutvalget

- Med mindre noe annet er angitt, forholder jeg meg til originalutgaven av Raymond Queneaus *Cent mille milliards de poèmes*, utgitt i 1961 av forlaget Gallimard og utformet av typografen Robert Massin.

### Skrivepraksis

- *Cent mille* refererer til Raymond Queneaus *Cent mille milliards de poèmes*.
- ”Oulipisk” er en adjektivering av Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle).
- ”Queniansk” er en adjektivering av Queneau.

### Sitatpraksis

- Referanser til verselinjene i *Cent mille milliards de poèmes* føres i teksten på denne måten: (C: *sonett. vers*). For eksempel er ”pour la mettre à sécher aux cornes des taureaux” (C: 1.2) å finne i første sonett, andre vers.
- Referanser til det upaginerte forordet og epigrammet til *Cent mille milliards de poèmes* føres inn i teksten på denne måten (C: i, ii *eller* iii).
- Referanser til øvrig litteratur føres i teksten slik: (*Navn år: sidetall*).

<b>DEL 1- INNLEDNING .....</b>	<b>4</b>
1.1 "It was as if they kept growing from the book" .....	4
1.2 Kort presentasjon av oppgavens deler.....	5
<b>DEL 2- OULIPO.....</b>	<b>10</b>
2.1 Ouvroir de Littérature Potentielle .....	10
2.2 Cent mille: kombinatorikk og sonetter .....	17
<b>DEL 3- RAYMOND QUENEAU .....</b>	<b>22</b>
3.1 Språk og struktur i Queneaus forfatterskap .....	22
3.2 Resepsjon .....	26
3.3 Cent mille milliards de poèmes innenfor Queneaus forfatterskap .....	28
<b>DEL 4- CENT MILLE, LESER OG TEKST .....</b>	<b>31</b>
4.1 Leser og tekst i reader-response-teori .....	32
4.1.1 Leser og tekst i nykritikken .....	32
4.1.2 Wolfgang Iser .....	33
4.1.3 Stanley Fish .....	35
4.1.4 Leseteoriske problemer .....	35
4.2 Hypertekst: Andre tekster, andre lesere .....	38
4.2.1 "Writing space" og "reader-author" .....	39
4.2.2 Hyperteksten og Barthes' idealttekst.....	42
4.3 Problemfeltet .....	43
<b>DEL 5- TEKSTMEKANIKK.....</b>	<b>46</b>
5.1 Ikke-linearitet, ergodisk litteratur og cybertekst .....	47
5.2 Rui Torres, Mallarmé og problemer med ikke-linearitetsbegrepet .....	49
5.3 Multilinearitet.....	53
5.4 Avsluttende kommentarer .....	57
<b>DEL 6- EN ARBEIDSMASKIN.....</b>	<b>58</b>
6.1 Bibliografisk metode, gliper og en arbeidsmaskin.....	59
6.2 Paratekst .....	64
6.3 Litterære konvensjoner.....	66
6.4 Digitale versjoner: Fra arbeidsmaskin til kraftmaskiner .....	69
6.4.1 Machines à écrire .....	70
6.4.2 Internettversjoner .....	71
6.4.3 Den paradigmatisk dimensjon .....	73
6.5 "Le lecteur oulipien": En instruks .....	75
<b>DEL 7- ETTERORD.....</b>	<b>78</b>
LITTERATUR .....	81
APPENDIKS: ET FOTOGRAFI AV <i>CENT MILLE MILLIARDS DE POÈMES</i> .....	86

## DEL 1- INNLEDNING

### 1.1 “It was as if they kept growing from the book”

I Jorge Luis Borges' korte novelle ”The book of sand” forteller jeg-personen om en helt uvanlig bok han har kjøpt av en omreisende bibelselger. På overflaten kan boken fortone seg som en feilpaginert sjeldenhet, men ved nærmere øyesyn oppdager han til sin store forskrekkelse at boksider på uforklarlig vis blir til mens han blar: ”I laid my left hand on the cover and, trying to put my thumb on the flyleaf, I opened the book. It was useless. Every time I tried, a number of pages came between the cover and my thumb. It was as if they kept growing from the book” (Borges 1977: 119). Når han blar om en side og deretter blar tilbake, har den forrige forduftet og blitt erstattet av en annen. Nye sider dukker til stadighet opp, med astronomiske sidetall. Historiens jeg klarer ikke å ta dette helt inn over seg. Muligheten for at denne angivelig monstrøse boken kan vise seg å være uendelig forekommer han som noe marerittaktig. Besatt av å avkrefte sin mistanke, gir han seg i kast med å registrere alle sider han kommer over, i håp om at en av dem skal dukke opp to ganger. Prosjektet strander, boken viser seg å være uendelig, og eieren ser ingen annen utvei enn å kvitte seg med den.

I 1961 ga den franske forfatteren Raymond Queneau (1903- 1976) ut boken *Cent mille milliards de poèmes*. I motsetning til Borges' bok er ikke denne diktsamlingen magisk, og den rokker heller ikke ved grunnleggende erkjennelsesmessige kategorier. Likevel er det noe infernalsk over tallene som knytter seg til *Cent mille*. For ved å klippe mellom verselinjene i bokens ti sonetter<sup>1</sup>, slik at versene danner remser fra bokryggen, utarbeidet Queneau en bok som gjør det mulig for leseren å kombinere verselinjer og dermed komponere sine egne dikt. Siden det finnes ti muligheter for hver verselinje, og hver sonett består av fjorten verselinjer, inneholder boken  $10^{14}$  potensielle dikt, eller 100.000.000.000.000 dikt, derav bokens tittel.<sup>2</sup> I boken *Queneau* skriver Jean-Marie Catonné at dette antallet overgår alt som noensinne er blitt skrevet: ”Il y a plus de sonnets à lire dans ces dix pages que sur tous les rayons de toutes les bibliothèques du monde et personne, pas même Queneau, ne peut prétendre pouvoir en faire le tour” (Catonné 1992: 46). Gitt at han leser døgnet rundt, 365 dager i året og bruker ett minutt på å kombinere og lese hver sonett, har den ambisiøse leser lektyre for omtrent

<sup>1</sup> I denne oppgaven skal jeg omtale disse ti opprinnelige sonettene som ”ur-sonettene”. Jeg anser imidlertid ikke disse diktene for å være overordnet de  $10^{14}$ -10 andre mulige diktene i *Cent mille*. De er kombinasjoner på lik linje med alle andre.

<sup>2</sup> Dette tallet blir ofte møtt med en viss skepsis, så det kan av og til være verd å detaljere utregningen. Det enkleste er å ta utgangspunkt i de to første versene, hvor det finnes  $10 \times 10$  mulige kombinasjoner, eller  $10^2$ . Overfører man denne logikken til alle fjorten verselinjer, får man  $10^{14}$ . For ytterligere detaljer kan forordet til *Cent mille* (C: ii) konsulteres.

190 258 751 år, ”sans tenir compte des années bissextiles et autres détails” (C: ii). Hvis leseren derimot setter av åtte timer 200 dager i året, må han regne med å bruke i overkant av hundre millioner år på å pløye gjennom alle sonettene. Det er med andre ord en bok av et ubegripelig omfang som leseren holder i hånden, og selv om dette omfanget kan tallfestes, er *Cent mille* praktisk talt uendelig.

Som bokgjenstand er det et funksjonelt preg over *Cent mille*. Den kommer komplett med bruksanvisning i form av forordet ”Mode d’emploi”, en utbrettside som fungerer som en fold som leseren kan legge ubrukte verselinjer i, og til slutt boken; robust og formålstjenlig bundet for å tåle slitasjen forårsaket av hyppig vending under leserens sonettkomposisjon. ”C’est somme toute une sorte de machine à fabriquer des poèmes”, skriver Queneau i forordet til boken (C: i), og det er dette tekniske anstrøket som er utgangspunktet for denne oppgaven.

Denne masteroppgaven kan betraktes som en brukermanual for *Cent mille*, et supplement til det litt spartanske forordet ”Mode d’emploi”. Brukermanualer sørger for at operatører, piloter eller astronauter står rustet til å betjene store, kompliserte maskiner på en sikker og hensiktsmessig måte. Man starter ikke en partikkelakselerator uten først å ha satt seg inn i hvordan den fungerer og hvordan man på en best mulig måte kan operere den. Likeledes med *Cent mille*, en mektig og avansert maskin som i omfang kan måle seg med alt som noen sinne er blitt skrevet. Den gir leseren mulighet til å komponere sine egne sonetter og krever en spesiell praksis, som langt på vei overgår det vi vanligvis forbinder med en leseprosess. Derfor melder det seg et behov for en manual som forklarer hvordan vi kan betjene Queneaus maskin og hvilke prosesser som utspiller seg i den. En annen motivasjon bak denne brukermanualen er at *Cent mille*, fra et litteraturvitenskapelig perspektiv, er relativt upløyd mark. I mangel av sekundærlitteratur som på en tilfredsstillende måte går i dybden på *Cent mille*, har jeg vært nødt til å trekke på et lite mangfold av teoretiske bidrag for å forklare hvordan boken virker.

## 1.2 Kort presentasjon av oppgavens deler

Bortsett fra å være rene instruksjoner, kan manualer veilede, forklare og betone ulike aspekter ved maskinene de omhandler. Del 2 og 3 av denne oppgaven plasserer *Cent mille* i en litterær kontekst. Del 4 og 5 kan betraktes som beskrivelser av bokens mekaniske virkemåte. Del 6 er delvis instruerende.

*Cent mille* er først og fremst blitt knyttet til den litterære kretsen Oulipo, og del 2 skal derfor ta for seg virksomheten til denne kretsen. Oulipo er et akronym for *Ouvroir de Littérature Potentielle* og ble dannet av Queneau og matematikeren François Le Lionnais i 1960. Gruppens overordnede prosjekt kan i grove trekk beskrives som fremstillingen av formale regler, nye som gamle. Den er hengslet på en oppfatning om at bevissthet, arbeid og strenge formale begrensninger danner de beste vilkår for litterær skaperfrihet. Til grunn for det oulipiske prosjektet ligger en sterk aversjon mot aleatoriske prosesser, særlig den surrealistiske retningens ”tilfeldige” automatskrift. Oulipos anti-aleatorikk reiser imidlertid noen problemer, og jeg skal redegjøre kort for disse. Foruten anti-aleatorikken, er kretsens medlemmer påpasselige med å tone ned forestillingen om en litterær retning. Kretsen levde – og lever fremdeles – et relativt anonymt liv, godt tilbaketrukket fra det offentlige litterære ordskiftet. *Cent mille* betraktes gjerne som det oulipiske mesterverket, og i det andre kapittelet av denne delen skal jeg vise hvorfor. Jeg vil legge vekt på sonettgenren og den såkalte kombinatorikken, de to viktigste formale begrensningene som diktsamlingen tar opp i seg.

I del 3 skal jeg betone et aspekt ved *Cent mille* som jeg mener er undervurdert. *Cent mille* nesten utelukkende blitt betraktet som et rent Oulipo-produkt, men den føyer seg også naturlig inn i Queneaus forfatterskap som, på den tiden da *Cent mille* ble utgitt, var nærmere tretti år gammelt. I løpet av denne tiden hadde han opparbeidet seg et språklig særpreg som gjør forfatterskapet hans til et av de mest språkbevisste i fransk litteratur. Queneau nærte også en spesiell interesse for strenge kompositoriske prinsipper, noe hans tekster bærer preg av. Språk og struktur skal dermed tjene som innfallsvinkel for noen korte bemerkninger rundt *Cent mille* som et typisk queniansk verk.

Del 4 representerer en vending mot en litteraturteoretisk behandling av *Cent mille* i denne oppgaven. Bortsett fra løse bemerkninger her og der, går lite av sekundærlitteraturen om *Cent mille* i dybden på spørsmål som åpenbart fortjener oppmerksomhet. Fordi *Cent mille* er en kombinatorisk tekst, er den også syntaktisk ustabil, noe som bringer leseren i en tvetydig rolle. Siden han selv kan velge hvilke verselinjer han vil kombinere til en sonett og dermed spiller en avgjørende rolle i diktkomposisjonen, overtar han deler av det man vanligvis regner som forfatterens rolle. I tillegg krever bokens materielle utforming en fysisk inngripen fra leserens side, et ”mekanisk” møte mellom leser og tekst som i omfang overgår ”lesecoreografien” i de fleste trykte bøker. I denne fjerde delen spør jeg hvordan en slik leseprosess føyer seg inn i et litteraturvitenskapelig perspektiv. Jeg skal kort vende meg mot nykritikkens forståelse av leser og tekst, ikke så mye for å belyse *Cent mille* som for å berede grunnen for en presentasjon av to bidrag fra den såkalte reader-response-teorien. Det dreier

seg mer bestemt om Wolfgang Iser og Stanley Fish' lesetorier, som langt på vei innsetter leseren som medskaper i en ustabil tekst. Disse to teoriene kan umiddelbart virke relevante for leseprosessen i *Cent mille*. Etter å ha gått dem nærmere etter i sømmene, vil jeg imidlertid påpeke enkelte svakheter ved dem som gjør at de ikke strekker helt til for å beskrive leseprosessen i *Cent mille* på en presis måte. Denne utilstrekkeligheten er ikke noe som begrenser seg til Fish og Iser. Ifølge Jane Tompkins har reader-response-teorien interessert seg for leseren bare i den grad den kan hjelpe til å besvare spørsmål om litterær betydning (Tompkins 1980b). Leseteorien tar ikke høyde for tekster som også er syntaktisk ustabile og lesere som *faktisk* former teksten. Med dette orienterer jeg meg mot et område som kanskje er litt på siden av det man regner som litteraturteori, nemlig hypertekstbegrepet. Jeg skal primært holde meg til begrepet slik det er definert av Jay David Bolter og George Landow.

Hypertekster er, i grove trekk, elektronisk sammenkoblede tekstbrokker som gir lesere mulighet til å vandre fra det ene tekstfragment til det andre. Bolter stiller hyperteksten opp mot den trykte boken og legger vekt på hvordan de representerer to måter å organisere tekst på. Mens den digitale hyperteksten kjennetegnes av grenseløshet og en ikke-hierarkisk organisering, fremmer den trykte boken ifølge Bolter tanken om tekster som avgrensede helheter med begynnelse og slutt. På grunn av den friheten som hyperteksten gir leseren, blir han omdefinert til en "aktiv" leser eller "reader-author" ("wreader"). Selv om begrepet hypertekst ikke er helt dekkende for *Cent mille*, særlig på grunn av hypertekstens teknologiske forankring, avdekker sammenstillingen nyttige perspektiver som hjelper oss å sirkle inn noen stikkord. Det dreier seg nærmere bestemt om tekstmekanismer og en ikke-hierarkisk organisering av teksten.

Del 5 bygger videre på noen av konklusjonene fra del 4 og tar sikte på å tegne et mer nøyaktig bilde av hvordan tekstmekanismene i *Cent mille* virker. Det er mulig å tenke seg at det i *Cent mille* finnes "analoge" versjoner av de mekanismer som i hyperteksten gjør det mulig for leseren å vandre fra tekstdel til tekstdel. I stedet for å trekke et skille mellom to teknologier, insisterer medieforskeren Espen Aarseth på et tekstbegrep som vektlegger tekstens "atferd", uansett "teknologisk" forankring. Med dette som utgangspunkt skriver Aarseth om "ikke-linearitet". Begrepet omfatter, kort fortalt, tekster som ikke inneholder en fastsatt ordsekvens, men hvor ordenes rekkefølge endres fra lesning til lesning. Dette uttrykket kobler Aarseth til ytterligere to begreper. "Cybertekst" betegner tekster som er ikke-lineære og som i tillegg er "ergodiske", det vil si at de krever en utvidet "lesecoreografi" fra leserens side for at teksten skal virke. Jeg skal diskutere *Cent mille* i forhold til disse tre begrepene. På grunn av leseprosessens utvidede "coreografi" i *Cent mille*, skal jeg i tråd med

Aarseths tanker adoptere begrepet ”bruker”. Ikke-linearitet er likevel et nyansert begrep, noe jeg vil vise ved å stille Rui Torres’ forståelse av begrepet opp mot Aarseths. Jeg skal trekke frem Stéphane Mallarmés dikt ”Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” i en kritikk av Torres’ ikke-linearitetsbegrep, men diktet skal også tjene til å betone *Cent milles* til dels motstridende forhold til ikke-linearitet. Hensikten med denne sonettmaskinen er å opprette en lineær ordsekvens, og ved å vise til sonettens strenge idémessige oppbygging og det Hallvar Lie kaller ”sonettens estetiske program” (Lie 1967), vil jeg påstå at det finnes en sterk dragning mot det lineære i *Cent mille* som gjør at den ikke uten videre kan kalles ikke-lineær. Jeg skal derfor trekke frem Gunnar Liestøls begrep ”multilinearitet” (Liestøl 1994), som tar høyde for at linearitet og ikke-linearitet kan eksistere side om side i tekster som *Cent mille*. Anlagt som det er på Gérard Genettes narrative teorier, peker Liestøls bidrag på hvordan *Cent mille* eksisterer på ulike narrative nivåer. Gjennom seleksjon og kombinasjon av verselinjene komponerer brukeren en sonett og spiller samtidig ut tekstens narrative nivåer.

*Cent mille* kan absolutt føyes til rekken av litterære tekster som betoner sine materielle sider. De utgjør ikke bare grunnlaget for kombinatoriske mekanismer, men danner også viktige vilkår for hvordan teksten kan bety. I del 6 skal jeg rette oppmerksomheten mot hvordan forhold som ligger utenfor den ”semiotiske” teksten danner vilkår for betydningsproduksjon. Jeg skal benytte meg av tre teoretiske innfallsvinkler, som hver for seg belyser viktige trekk ved *Cent mille*. Først og fremst skal jeg la D.F McKenzies bibliografiske metode stå som den overordnede innfallsporten til denne oppgavedelen. Gérard Genettes paratekstbegrep og Jonathan Cullers konvensjonsbaserte lese-teori belyser hver for seg ulike aspekter ved McKenzies metode. McKenzies utvidede tekstbegrep legger vekt på at forhold som omgir den semiotiske kan ha en ”ekspressiv funksjon” (McKenzie 1986). Tekstens materielle beskaffenhet og sosiale forhold rundt teksten påvirker hvordan vi tillegger teksten litterær betydning. Med utgangspunkt i denne metoden skal jeg blant annet se nærmere på glipene mellom verselinjene og etablere *Cent mille* som en ”arbeidsmaskin”, en rudimentær og enkel maskin som krever en viss fysisk innsats for å betjenes. Med Genettes paratekstbegrep skal jeg spesielt rette oppmerksomheten mot forordet ”Mode d’emploi” og vise hvordan paratekstlige elementer utgjør viktige momenter for samspillet mellom brukeren og *Cent mille*. Jonathan Cullers teori viser ikke til spesifikke trekk ved boken, men retter oppmerksomheten mot hvordan institusjonelt overleverte konvensjoner styrer vår omgang med tekster. Med Culler forsøker jeg å peke på hvordan brukerens litterære konvensjoner kan ha noe å si for hvordan han komponerer sonettene. Jeg skal foreslå noen enkle lesninger av *Cent mille*, mest for å vise hvilke muligheter som ligger i boken. Dette er et viktig moment,



all den tid *Cent mille* er blitt redusert til en maskin for å komponere tilfeldige og likegyldige sonetter. For å tydeliggjøre i hvor stor grad disse trekkene virker inn på brukeren, skal jeg deretter la digitale versjoner av *Cent mille* danne et komparativt grunnlag. Digitaliseringer innebærer en ikke ubetydelig endring av tekstens fysiske utforming, og i motsetning til bokversjonen skal jeg definere de datagenererte versjonene som ”kraftmaskiner”. De krever ikke samme grad av innblanding som bokversjonen, og i enkelte tilfeller fjerner de til og med mulighetene for en aktiv, meningsrettet sonettkomposisjon fra brukerens side. Helt til slutt vil jeg fremme en ”normativ” omgang med *Cent mille*. I tråd med Genettes tanke om at paratekstlige elementer legger føringer på hvordan vi forholder oss til tekster, skal jeg vise hvordan den oulipiske poetikken krever at leseren spiller med og tar ansvar for teksten. I *Cent mille* er ikke en aktiv, meningsrettet sonettkomposisjon bare en mulighet; for den ”oulipiske” leser er det til og med en plikt.

## DEL 2- OULIPO

Under arbeidet med *Cent mille milliards de poèmes* søkte Queneau råd hos matematikeren Francois Le Lionnais.<sup>3</sup> Rådspørringen utviklet seg angivelig til regelmessige samtaler om bokens matematiske implikasjoner spesielt og om forholdet mellom matematikk og litteratur generelt. I november 1960 samlet de to en liten krets under (det provisoriske) navnet *Séminaire de Littérature Expérimentale* (Sélitex). Denne hybride gruppen av fortrinnsvis forfattere, men også noen matematikere og én sjakkspiller, skulle etter hvert bli kjent for en del litterære publikasjoner skrevet etter strenge formale regler. Den litterære produksjonen var imidlertid bare et slags utstillingsvindu for gruppens litterære utforskning, nemlig utarbeidelsen av litterære strukturer, ofte av matematisk karakter. Raymond Queneau presenterer gruppens formål i artikkelen "Littérature potentielle" på følgende måte : "Quel est le but de nos travaux? Proposer aux écrivains de nouvelles « structures », de nature mathématique ou bien encore inventer de nouveaux procédés artificiels ou mécaniques, contribuant à l'activité littéraire" (Queneau 1965a: 321).

Det andre og siste møtet i Sélitex ble holdt den 19. desember 1960. Samme dag ble gruppen nemlig omdøpt til *Ouvroir de Littérature Potentielle* og akronymet Olipo (senere Oulipo).<sup>4</sup> Gruppen kom med årene til å ekspandere, danne forgreninger til andre land, kunstarter og litterære genrer; Oupeinpo for potensiell billedkunst (*Ouvroir de Peinture Potentielle*), Oulipopo for potensiell kriminallitteratur (*Ouvroir de Littérature Policière Potentielle*), blant mange andre. Siden *Cent mille milliards de poèmes* er så sterkt knyttet til opprettelsen av Oulipo, er det på sin plass med en kort redegjørelse for gruppens virksomhet.

### 2.1 Ouvroir de Littérature Potentielle

Oulipos overordnede prosjekt var, i grove trekk, å gjeninnføre formale begrensninger som det styrende prinsipp for litterær produksjon. Le Lionnais skilte mellom tre ulike nivåer av litterær begrensning. Det første, "minimale" nivået består av semantiske og syntaktiske regler, med andre ord rene språklige begrensninger, som for eksempel kravet om å skrive i tråd med rettskrivningsregler og så videre. Det andre, "moderate" nivået er av en mer litterær art og omfatter begrensninger knyttet til genre og andre litterære konvensjoner. Det tredje og siste

<sup>3</sup> For en "selvbiografisk" fremtelling av Oulipo kan Lescures "Petite histoire de l'Oulipo" konsulteres (Lescure 1973: 28-40). Ellers gir Warren F. Mottes *Oulipo. Aprimer of potential literature* (Motte 1998) en meget god innføring i Oulipos historie.

<sup>4</sup> "Séminaire nous gênait par une sorte de rappel des haras et de l'insémination artificielle. Ouvroir, au contraire, flattait ce goût modeste que nous avions pour la belle ouvrage et les bonnes oeuvres: morale et beaux-arts étant respectés, nous consentîmes à lier à la li l'ou." (Lescure 1973: 30).

nivået var imidlertid det som skulle bli Oulipos primære virkefelt; det ”maksimale” nivået impliserer de selvpålagte, språklige og litterære operasjoner som strukturerer og legger bånd på utformingen av en tekst: ” *consciously preelaborated and voluntarily imposed systems of artifice*” (Motte 1998: 11).

Arbeidet med disse begrensningene sorterte Le Lionnais under to ulike grener (Le Lionnais 1973: 21). På den ene siden var ”anapoulismen” (analysen), som gikk ut på å gjenoppdage gamle og gjerne utdødde litterære strukturer. Blant de mest kjente formelle begrensningene som sprang ut av ”anapoulismen” finner man lipogrammet, et grep som går ut på utelate bruken av ord med en gitt bokstav. Oulipo-medlemmet Georges Perec mente det kunne spores så langt tilbake som til år 500 før Kristus, og selv ga han ut romanen *La Disparition* (1969), uten en eneste forekomst av bokstaven *e*. Oulipos fascinasjon for sonetten må også kunne sies å springe ut av denne tilbakeskuende tendensen blant Oulipos bedrifter.

Den andre av Oulipos virksomheter, ”synthopoulismen” (syntesen), gikk på sin side ut på å fremstille nye strukturer, deriblant S+7-teknikken. Metoden innebærer omskriving av tekster ved å erstatte hvert substantiv med det syvende påfølgende substantivet i en ordbok, og forfatteren må, for etterrettelighetens skyld, oppgi hvilken ordbok han eller hun bruker. Av Jacques Bens’ bok *Ou li po* (Bens 1980), en samling av møtereferater og rundskriv fra perioden mellom 1960 og 1963, fremgår det at S+7 ble presentert for gruppen den 13. februar 1961 av det fremstående Oulipo-medlemmet Jean Lescure. Metoden ble applaudert og viste seg raskt å bli en av de mest populære oulipiske teknikkene. Avleggeren SAV+7 dukket senere opp ut fra samme prinsipp, bortsett fra at her blir også adjektiver og verb gjenstander for omskrivingen. Med denne teknikken kunne for eksempel Queneau omskrive den første setningen av La Fontaines fabel ”La cigale et la fourmi” til ”La cimaise et la fraction” (Queneau 1973a: 152).<sup>5</sup> Anapoulismen og synthopoulismen skulle avle frem gamle og nye ”litterære artefakter” og tjene Oulipos overordnede mål om å fungere som en produsent og leverandør av formale regler og strukturer som andre forfattere kunne bruke.

I innledningen til antologien *Oulipo. A primer of potential literature* kaller Oulipo-forskeren Warren Motte denne formalistiske grunntanken for ”the aesthetic of *difficulté vaincue*” (Motte 1998: 11). ”Den overvunne vanskelighets estetikk” er tanken om at strenge formale begrensninger avstedkommer eksepsjonelle litterære prestasjoner: Jo vanskeligere

---

<sup>5</sup> De tre første versene går som følger: ”La cimaise ayant chaponné tout l’éternueur./ Se tuba fort dépurative quand la bisaxée fut verdie./ Pas un sexué pétrographique morio de mouffette ou de verrat”. Man får imidlertid ikke ordentlig glede av en omskrivingsteknikk uten å kunne sammenstille produktet med den opprinnelige teksten: ”La cigale, ayant chanté/ Tout l’été./ Se trouva fort dépourvue/ Quand la bise fut venue./ Pas un seul petit morceau/ De mouche ou de vermisseau” (La Fontaine 1996: 61).

strukturen forfatteren legger til grunn for teksten, desto større er bragden.<sup>6</sup> Dette estetiske prinsippet hviler på tanken om at all litterær produksjon forutsetter struktur. Derfor blir ethvert forsøk på å skrive seg bort fra formelle konvensjoner og regler ifølge Oulipo et umulig prosjekt. Forsøker man å unngå formale regler, legger man ubevisst nye begrensninger til grunn for teksten: "If an author does not define his or her constraint, their constraint will in turn define their work for them" (Consensteiner 2002: 17). Dermed blir det å skrive under formale begrensninger ikke bare en litterær lek, men også en nødvendighet, selv for de litterære retninger som opp gjennom tidene har forfektet en fullstendig frigjøring fra litterære konvensjoner. Den kritiske forskjellen ligger i å at Oulipo ikke anså formale begrensninger som et hinder for litterær utfoldelse. Snarere tvert imot, begrensningene er selve grunnlaget for all god og velskrevet litteratur: "Ce que l'Oulipo entendait de montrer, c'est que ces contraintes son heureuses, généreuses et la littérature même" (Lescure 1973: 31). Oulipo postulerte: Formale begrensninger og "artefakter" *er* litteratur. Det som kanskje særpreget Oulipo var at de hadde et bevisst forhold til begrensningene, for den oulipiske forfatteren definerer begrensningen *forut* for selve skriveprosessen.

Prosjektet om å utarbeide og formidle litterære artefakter kan også betraktes i lys av kretsens valg av "ouvroir" fremfor "séminaire" den dagen Selitex ble til Oulipo. En "ouvroir" defineres i leksikonet *Le Petit Robert* som rommet i et kloster hvor nonner arbeider, eller det kan betegne en syklubb, ofte av veldedig karakter.<sup>7</sup>

Følgelig kan *ou* i *Oulipo* betraktes som en indikasjon på hvordan kretsen ønsket å posisjonere seg i forhold til andre franske litterære grupper på 1960-tallet. På denne tiden var det livlig blant de intellektuelle miljøene i Frankrike, men i motsetning til de mer eller mindre høylytte grupperingene sentrert rundt blant andre Jean-Paul Sartre og Philippe Sollers' *Tel Quel*, ville ikke Oulipo fremstå som en misjonerende litterær "retning". Queneau gjorde dette klart da han i essayet "La littérature potentielle" definere hva Oulipo *ikke* er: "Ce n'est pas un mouvement ou une école littéraire" (Queneau 1965a: 322). Oulipos lange levetid kan ifølge Harry Matthews, et av de første utenlandske innslagene i kretsen, tilskrives nettopp denne litt stillfarende laboratorievirksomheten: "One thing that has made it so durable is that we're not

---

<sup>6</sup> Et lite eksempel på en slik tankegang finner man i Queneaus forsøk på å tallfeste vanskelighetsgraden til Ernest Vincent Wrights 267 sider lange lipogrammatisk roman *Gadsby* (1939): "La fréquence de *e* étant 0,13 écrire un texte de 100 mots sans utiliser la lettre *e* sera de difficulté 13. Écrire une page dactylographiée de 300 mots sans *e* serait déjà de difficulté 39. Mais écrire un texte de difficulté 10.413?" (Queneau 1965a: 325).

<sup>7</sup> "Lieu réservé aux ouvrages de couture, de broderie..., dans une communauté de femmes, un couvent. Atelier de charité où des personnes bénévoles font 'des ouvrages de dames' pour le indigents ou des ornements d'églises" (*Le petit Robert* 2004: 1335).

involved in the public arguments about writing. It truly is a laboratory, not a literary movement” (Bing 1998).

Gruppens beskjedne virksomhet skulle ligne driften i et klostres arbeidsrom, flittig og møysommelig arbeid avsondret fra offentligheten. Alle strukturer og ”litterære artefakter” som Oulipo enten oppfant eller gjenoppdaget skulle forsynes med litterære eksempler fra kretsen selv. I løpet av de første årene resulterte dette i flere litterære publikasjoner, og blant de mest kjente finner vi Georges Perecs tre hundre sider lange lipogram *La disparition* (1963), Jacques Roubauds  $\Sigma$  (1967) og ikke minst Queneaus *Cent mille* (1961). Det skulle imidlertid ta nærmere tretten år før et samlet Oulipo oppsøkte offentligheten. Frem til 1973, da gruppen ga ut sin første kollektive publikasjon *La Littérature Potentielle*, hadde Oulipos aktiviteter foregått i relativt anonyme omgivelser, godt tilbaketrukket fra det offentlige litterære ordskeftet.<sup>8</sup>

Et annet aspekt ved ”ouvroir” berører ordets etymologiske slektskap til verbet ”oeuvrer”, som utgjør stammen i ”ouvrier” – håndverker –, altså en person som utfører manuelt arbeid for en arbeidsgiver. Dette berører, ifølge Warren Motte, et av de sentrale punktene i den oulipianske poetikken: ”the Oulipo’s claim to craftsmanship is intimately related to the concept of ”voluntary” or ”conscious” literature, just as it starkly opposes the myth of literary inspiration” (Motte 1998: 10). I deres øyne var litteratur en *praksis* med utgangspunkt i konvensjoner som forfatteren måtte beherske, og Oulipo motsatte seg sterkt den romantiske forestillingen om at geni og inspirasjon frembringer litterær kvalitet. De innsatte derfor ”artisan” i stedet for ”artiste”, ”opposing *ouvroir* to *oeuvre*, labor to inspiration, collective effort to individual genius” (Motte 1998: 10). Den avgjørende forskjell mellom disse to sett av begreper ser mer generelt ut til å være knyttet bevissthetsbegrepet. Oulipos poetikk bygget på en grunntanke om at litteratur skal være resultat av viljeshandlinger, noe man bedriver i våken tilstand og i erkjennelsen av at litterære

---

<sup>8</sup> Selv om Oulipo generelt holdt seg unna det offentlige litterære ordskeftet, levde ikke gruppen i et litteraturhistorisk vakuum. Gjennom anapoulismen, den aktiviteten som dreier seg om å gjenoppdage gamle formale regler og strukturer, trakk de ofte frem Rabelais og ”les Grands Rhétoriciens” som sine forgjengere. Oulipo føyer seg også inn i en litterær tradisjon som har hatt større utbredelse enn det man kan få inntrykk av. Jan Baetens kaller denne dimensjonen innenfor moderne litteratur for ”constrained writing” og betrakter den på bakgrunn av generelle tendenser i litteraturhistorien (Baetens 1997). Mot slutten av det nittende århundret revolusjonerte Stéphane Mallarmé og Arthur Rimbaud lyrikken ved å bryte med tradisjonelle konvensjoner om metrikk, vers og rytme. Lyrikken orienterte seg gradvis mot en ”verslibrisme”. Prosaen derimot, utviklet seg i motsatt retning, og denne tendensen kom særlig til uttrykk i nyromanen. Denne utviklingen var imidlertid ikke total: Regelbundet lyrikk forsvant ikke fra jordens overflate, og på 1960-tallet vokste det frem en fornyet interesse både for formale regler og litterære begrensninger (Baetens 1997: 2). Selv om Oulipo utvilsomt er det mest åpenbare eksempelet på denne tendensen, var ikke gruppen alene i å dyrke frem stram komposisjon i kunsten. Vi finner lignende tendenser i musikken, særlig innenfor den såkalte serialismen og Arnold Schoenbergs tolvtonemusikk.

begrensninger spiller en avgjørende rolle i litteraturen. I essayet "Histoire du lipogramme", som ble skrevet som et forarbeid til *La Disparition*, skriver Georges Perec:

Uniquement préoccupé de ses grandes majuscules (l'Oeuvre, le Style, l'Inspiration, la Vision du Monde, les Options fondamentales, le Génie, la Création, etc.), l'histoire littéraire semble délibérément ignorer l'écriture comme pratique, comme travail, comme jeu. Les artifices systématiques, les manérismes formels (ce qui, en dernière analyse, constitue Rabelais, Sterne, Roussel...) sont relégués dans ces registres d'asiles de fous littéraires [...] Les contraintes y sont traitées comme des aberrations, des monstruosités pathologiques du langage et de l'écriture [...] (Perec 1973: 79)

Perec mente altså at litteraturhistorien hadde forsømt den del av litteraturen som ikke passer til de angivelig utbredte forestillinger om geni og inspirasjon og som tvert imot har lagt vekt på praksis, form og spill. Den har bagatellisert og henvist den "potensielle" litteraturen til en obskur plass i litteraturhistorien, ofte under karakteristikker som "litterært vannvidd" og litterær akrobatikk. For Perec og Oulipo derimot, krever tilvirkning av all litteratur klarhet og bevissthet. Denne oppfatningen kan oppsummeres av Raymond Queneaus replikk under et møte i Oulipo: "Il n'y a de littérature que volontaire" (Bens 1980:36).

For Oulipo skulle litteratur være et produkt av bevisst handling og regelbundethet. Peter Consensteiner (2002) er en som har lagt særlig vekt på bevissthetsaspektet. Litterært arbeid underlagt strenge formale begrensninger forutsetter bevissthet, og, som han skriver "Building consciousness through the use of constraints is the group Oulipo's greatest achievement." (Consensteiner 2002: 17) Man kan kalle dette begrensningens primat: I stedet for å la en tanke eller idé være utgangspunkt for teksten, er det den litterære begrensningen som skal definere skriveprosessen.

Ved å vektlegge bevissthet, tok Oulipo samtidig avstand fra "tilfeldig" litteratur – aleatoriske prosesser og automatskrift. I essayet "Littérature Potentielle" skriver Queneau følgende om kretsens virksomhet: "Il ne s'agit pas de littérature expérimentale ou aléatoire" (Queneau 1965: 322). Her kan vi være tjent med en definisjon. I estetikken betegner aleatorikken innføringen av elementer av ubestemthet eller tilfeldighet i kunst:

The latin root for *alea* is a dice game: it represents an act of introducing elements of uncertainty in outcome with a predefined set of conditions [...] In application, aleatoric processes manifest in the way(s) in which an artist or composer (1) incorporates chance techniques in the generation of a composition, and (2) introduces levels of indeterminacy in the performance or presentation of an artwork. (Uno 1998: 46)

Aleatorikken etablerte seg ifølge Harriet Watts som et bestemt estetisk og kompositorisk prinsipp på 1900-tallet, særlig under dadaismen og surrealismen. Disse bevegelsenes ønske om å frigjøre seg fra rasjonalitetsimperativer i kunsten fikk dem til å innføre innslag av tilfeldighet i tilvirkingen av kunstverk. Tristan Tzaras dadaistiske dikt kan tjene som eksempel. Tzaras "skriveprosess" besto i å klippe opp avisartikler (etter enkeltord), legge utklippene i en sekk og deretter riste på den. Så plukket han ut utklippene, et etter et, og skrev ned diktet i den rekkefølge ordene ble trukket ut av sekken: "Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire" (Tristan Tzara, sitert i Watts 1980: 137). Surrealismen, på sin side, forfektet tanken om at virkelig skaperfrihet bare kunne oppstå ved å løsrive kunsten fra alt som ble ansett for å være hemmende for underbevissthetens utfoldelse. Denne bevegelsen fremmet som kjent automatskrift, en skrivepraksis som ifølge André Bretons velkjente surrealistiske manifest skulle være en avskrift av "le fonctionnement réel de la pensée", tankens diktat, "en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale" (Breton 1967: 37). Stikk i strid med Oulipos idealer søkte surrealismens automatskrift med andre ord å unndra seg vilje, fornuft og bevissthet.

Årsaken til Oulipos programfestede motvilje mot aleatoriske prinsipper kan ikke bare knyttes til deres bevissthetsimperativ. Den bør også betraktes i lys av at Oulipo også ble grunnlagt delvis som en reaksjon på den surrealistiske kretsen, som Queneau hadde brutt med i 1929. I forordet til *Cent mille* finner vi et tydelig eksempel på avstanden som Oulipo og Queneau prøvde å skape til surrealistene: "C'est plus inspiré par le livre pour enfants intitulé *Têtes de Rechange* que par les jeux surréalistes du genre *Cadavre exquis* que j'ai conçu – et réalisé – ce petit ouvrage" (C: i).<sup>9</sup> Oulipos poetikk kan dermed oppsummeres, i grove trekk, som erkjennelsen av at litteratur har sitt opphav i intensjon og bevissthet, fremfor inspirasjon og tilfeldighet. Denne anti-aleatorikken synes også å komme til uttrykk gjennom det faktum at gruppen fremmet *potensiell* litteratur (fremfor *eksperimentell*). Det eksperimentelle dreier seg om prosesser man ikke vet utfallet av og som ikke helt utelukker et element av aleatorikk. Potensialitet derimot, "is uncertain, but not a matter of chance. We know perfectly well everything that can happen, but we don't know whether it will happen" (Motte 1998: 17).

---

<sup>9</sup>*Têtes de rechange* refererer til illustrerte barnebøker hvor illustrasjonene er klippet opp og danner utskiftbare ledd, på samme måte som sonettene er delt opp i *Cent mille*. Spillet *Cadavre exquis* går ut på å komponere setninger ved å la deltagerne i tur og orden bidra med ord, uten å vite hvordan ordsekvensen lyder. Spillet resulterer i tilfeldig sammensatte setninger, ofte morsomme og absurde. Angivelig skal den første setningen som ble satt sammen på denne måten ha vært denne: "Le cadavre -- exquis -- boira -- le vin -- nouveau".

Ifølge Bokmålsordboken på internett står det potensielle for ”noe som eksisterer som en mulighet”, og i matematikken får begrepet sitt motstykke i ”aktualitet”. Man kan derfor si at Oulipos gebet var mulig, kjent, men ikke aktualisert litteratur.

Anti-aleatorikk skulle dermed vise seg som gruppens adelsmerke. Samtidig er ikke motsetningen mellom litterær struktur og tilfeldighet som Oulipo legger opp til, helt uproblematisk. Av definisjonen som jeg har gjengitt ovenfor, fremgår det at aleatorikk ikke utelukker struktur. For eksempel forutsetter tilfeldighetselementene hos Tristan Tzara regler, et fastsatt rammeverk som ubestemtheten kan springe ut av.

Det er heller ikke til å komme utenom at det finnes åpenbare elementer av aleatorikk i Oulipos metoder. I *Palimpsests* (1997) foretar Gérard Genette en undersøkelse av det han kaller ”oulipèmes” (oulipemer), et begrep som betegner tekster frembrakt gjennom en oulipisk metode. Spesielt interessert er han i Oulipos ”transformational aspect”, det vil si de metoder som produserer nye tekster med utgangspunkt i allerede eksisterende tekster, som for eksempel S+7 og SAV+7. Med S+7-metoden er vi vitne til en leksikalsk overføring hvor en stor del av kontrollen overlates til leksikonet (i tillegg vil resultatet variere med hensyn til hvilket leksikon man bruker), noe som ifølge Genette gir skrijving under begrensninger et ”mekanisk” trekk. Følgelig er den nye teksten som oppstår gjennom S+7-metoden langt på vei farget av tilfeldighetenes gang. Selv om graden av tilfeldighet varierer fra den ene metoden til den andre, slår Genette fast at ”chance is at the helm; no semantic intention is at work, nothing ”tendentious” or premeditated [...] The Oulipism, like roulette, is a game of chance”. Dette, konkluderer han med, deler Oulipo med surrealismen: ”This confidence in the ”poetic” (semantic) productivity of chance clearly belongs to the Surrealist tradition, and Oulipism is a variant of the *cadavre exquis*” (Genette 1997: 48).

I tillegg kan det innvendes at formale konvensjoner i seg selv er arbitrære. At for eksempel sonetten har overlevd siden Petrarca skyldes ikke en logisk eller naturgitt nødvendighet, men snarere det enkle faktum at mange nok har skrevet fjorten verselinjer med et visst rimskjema og antall stavelser til at den er blitt en av erkeformene innenfor lyrikken. Og hvorfor akkurat tallet 7 i S+7? Oulipos prosjekt sliter med denne spenningen: De skriver litteratur hvor ingenting skal overlates til tilfeldighetene ved hjelp av, paradoksalt nok, strenge formale konvensjoner bygget nettopp på tilfeldigheter. Denne bristen i Oulipos poetikk var nok aldri av særlig stor betydning for kretsens virksomhet, men i et forsøk på å nærme seg en løsning på problemet er Perecs kommentar ganske interessant:



Quand on établit un système de contraintes, il faut qu'il y ait aussi l'anti-contrainte dedans. Il faut – et c'est important – détruire le système des contraintes. Il ne faut pas qu'il soit rigide, il faut qu'il y ait du jeu, comme on dit, que ça grince un peu [...] C'est dans la théorie des atomes d'Epicure: « Le monde fonctionne parce qu'au départ il y a un déséquilibre ». (Pawlikowska 1983: 70)

For at et system av regler skal fungere må det også til en viss grad motarbeide seg selv. Det er verd å merke seg at Perec ikke nevner tilfeldighet. Snarere er det snakk om ”anti-contrainte”, og man kan derfor tenke seg at Perec impliserer at ”anti-contrainte” ikke nødvendigvis har noe med tilfeldigheter å gjøre – eller kanskje det heller er snakk om en kontrollert form for tilfeldighet?

## 2.2 Cent mille: kombinatorikk og sonetter

Selv om Queneaus arbeid med *Cent mille* ble påbegynt før etableringen av Oulipo, finner boken sin naturlige plass innenfor det oulipiske litterære prosjektet. Den regnes også som Oulipos absolutte mesterverk, først og fremst fordi den fører potensialitetsbegrepet til sitt ytterste: Boken inneholder selvfølgelig ikke hundre tusen milliarder dikt, men snarere en samling av hundre tusen milliarder *potensielle* sonetter. På samme måte som Oulipos gebet er potensiell litteratur, består også *Cent mille* av mulige, men ikke aktualiserte sonetter.

Nærmere bestemt dreier det seg om potensialet som ligger i at ti sonetter kan avstedkomme hundre tusen milliarder sonetter. *Cent mille* tilhører det Hervé Le Tellier kaller ”*créations créantes*, susceptibles de se développer à partir d'elles mêmes et au-delà d'elles-mêmes, d'une manière à la fois prévisible et inéouissablement imprévue, à l'opposé des *créations créées*, qui furent ceux des oeuvres littéraires que nous connaissons” (Le Tellier 2006: 23).<sup>10</sup>

Bak dette enorme potensialet ligger kombinatorikken, det vil si produksjon av tekster gjennom kombinasjon av et begrenset utvalg tekstsekvenser. I essayet ”Pour une analyse potentielle de la littérature combinatoire” definerer Oulipo-medlemmet Claude Berge kombinatorikken med utgangspunkt i begrepet *konfigurasjon*: ”On cherche une configuration chaque fois que l'on dispose d'un nombre fini d'objets, et que l'on veut les disposer de façon à respecter certaines contraintes fixées à l'avance” (Berge 1973: 48). Ifølge Berge representerer *Cent mille* historiens første vellykkede ekesempel på kombinatorisk litteratur. Konseptet er imidlertid ikke nytt, og så tidlig som i 1666 hadde Leibniz puslet med lignende tanker i sin *Disseratio de Arte combinatoria*.

---

<sup>10</sup> Le Tellier gjengir her Paul Fournel.

Oulipos eksperimentering med kombinatorisk litteratur skulle heller ikke begrense seg til *Cent mille*. Georges Perecs *243 cartes postales en couleurs véritables* er et annet fremtredende eksempel på kombinatorisk litteratur fra Oulipo. Den gjør det mulig å generere 243 ulike postkorttekster ut fra et noen enkle tekstbrokker. Bak postkortet kan leseren kombinere sekvenser som angir reisemål, været, vurderinger, aktiviteter og hilsener. For hvert av de fem ”temaene” finnes for øvrig tre valg, hvilket altså gir  $3^5$  potensielle postkorttekster, med andre ord 243 postkorthilsener, deriblant: ”Nous campons près de Monastir. Grand soleil. C’est divin. Je pèle. Baisers” (Gjengitt i Le Tellier 2006: 232). I 1967 skrev Queneau fortellingen *Un conte à votre façon* (Queneau 1981: 221-226), en kort fortelling organisert i 21 nummererte avsnitt. I slutten av hvert av disse avsnittene stilles leseren overfor valg med hensyn til fortellingens videre gang, og avhengig av hva han bestemmer seg for, blir leseren henvist til ulike avsnitt.<sup>11</sup> *Un conte à votre façon* og Perecs postkort er likevel langt fra like avanserte, ambisiøse og potensielle som *Cent mille*.

Selv om kombinatorikken representerer det potensielle og matematiske som var så typisk for Oulipo, definerer den i seg selv ingen streng litterær begrensning: Både *Cadavre exquis* og Tristan Tzaras dadaistiske dikt har visse kombinatoriske trekk. De begrensninger som eventuelt måtte knyttes til et kombinatorisk verk, må forfatteren definere i tillegg. Dette gjør Queneau. I forordet ”Mode d’emploi” (C: i-ii) redegjør han for hvilke regler han definerte for seg selv under arbeidet og nevner blant annet at hver sonett måtte, ”sinon être parfaitement translucide, du moins avoir un thème et une continuité, sinon les 10<sup>14</sup>-10 autres n’auraient pas eu le même charme” (C: i). Å sørge for å gi hundre tusen milliarder potensielle sonetter en tematisk enhet er ingen liten oppgave og gjør at sonettene ikke bare blir en samling av *Cadavres exquis*. Genettes påstand om at Oulipos litterære begrensninger fordrer tilfeldighet på det semantiske nivået bør modereres. *Cent mille* er komponert under strenge formale regler.

Vi skal heller ikke glemme sonettgenren. I kraft av å angi strenge regler for strofeinndeling, metrikk og rim, hadde sonetten en spesiell plass innen den oulipiske tradisjonen, noe Queneau understreker i ”Littérature potentielle”: ”Un autre domaine de la littérature qui est particulièrement oulipien, ce sont les poèmes à forme fixe [obéissant] à des règles strictes portant soit sur la longueur des vers employés, soit sur l’ordre, l’alternance ou la répétition de rimes, de mots ou même de vers entiers” (Queneau 1965a: 326- 327) Den

---

<sup>11</sup> Et eksempel på et mulig forløp: ”1 – Désirez-vous connaître l’histoire des trois petits pois?/ si oui, passez à 4/ si non, passez à 2. [...] 4 – Il y avait une fois trois petits pois vêtus de vers qui dormaient gentiment dans leur cosse [...] / si vous préférez une autre description, passez à 9/ si celle-ci vous convient, passez à 5” (Queneau 1981: 223).

italienske dikteren Petrarca (1304-1374) blir som regel holdt for å være sonettens opphavsmann. Selv om mye tyder på at sonetten i realiteten oppsto på Sicilia på 1200-tallet, representerer Petrarca's *Il canzoniere*, som den første store diktsamlingen, for alvor begynnelsen på sonettens utbredelse. Diktformen spredte seg over hele Italia, via England, Frankrike og en rekke andre europeiske land på 1500-tallet før den etter hvert bredte seg utover hele "den siviliserte verden" (Lie 1967: 659). Ordets opprinnelige betydning – "liten klang" – peker på sonettens sterke klanglige side. Til tross for en del variasjoner følger versene visse fastlagte metriske mønstre. I den franske sonetten brukes gjerne aleksandrinere, mens den italienske ofte inneholder 11-stavinger. Det finnes samtidig en del rimskjemaer å forholde seg til, men de varierer også noe blant land hvor sonettradisjonen står sterkt. I Frankrike for eksempel, er enderimene stort sett bygget opp rundt ABBA ABBA CCD EED (omsluttende rim) eller ABAB ABAB CCD EDE (kryssrim).<sup>12</sup>

Vektleggingen av den visuelle disposisjonen gir ifølge Refsum og Janss sonettgenren en konsekvent og "klart avgrenset typografisk form" (2003: 198). I Petrarca-sonetten for eksempel, danner de to kvartettene på den ene siden, og de to tersettene på den andre, en strengt proporsjonert geometrisk figur. Denne stringente organiseringen av strofene fikk A.W. Schlegel til å spekulere i sonettens arkitektoniske nærhet til det greske tempelet. Refsum og Janss gjengir Schlegels spekulasjoner: "Hver kvartett er kvadratisk, og til sammen danner de en kubisk størrelse, mener Schlegel, fordi de er konstruert etter prinsippet 2x2x2 rim. Derfor kan kvartettene ses på som en gjengivelse av prinsippet for romlighet, mens tretallet er grunnlaget for tersettene som da danner et triangel. Til sammen danner disse to figurene utgangspunktet for et gresk tempel" (2003: 199). Dette understreker at proporsjoner og normer for visuell fremstilling spiller en viktig rolle innenfor sonettdiktningen.

I tillegg til sonettens klanglige og visuelle kjennetegn, omfatter diktformen en karakteristisk todeling mellom de to første og de to siste strofene, ofte markert av en såkalt "volta". I boken *Norsk verselære* skriver Hallvar Lie at sonettens fire strofer

forskriftsmessig skal ha sin spesielle funksjon i den åndelige prosess sonetten som helhet skal realisere, en prosess som i alt vesentlig har sin analogi en vitenskapelig undersøkelses logiske utviklingsgang:  
Materialsamling – kritisk analyse – logisk sammenfatning (syntese) –

<sup>12</sup>Sonettformen er imidlertid mindre fleksibel hva angår strofeinndelingen. Fjorten verselinjer er et ufravikelig krav til sonetten, og ifølge Refsum og Janss finnes tre hovedformer; Petrarca-sonetten (to kvartetter etterfulgt av to tersetter) på den ene siden, mens Shakespeare-sonetten (tre kvartetter og en kuplett med rimskjemaet ABAB CDCD EFEF GG) og Spenser-sonetten (tre kvartetter og en kuplett rundt skjemaet ABAB BCBC CDCD EE) er de dominerende tradisjonene i engelske sonetter (Janss 2003:187).

konklusjon med presist formulert tese. Dette er i grunntrekk sonettformens estetiske program, de «ideale krav» poetikkene helt fra renessansetiden av har innskjerpet i skiftende formuleringer (Lie 1967: 655).

Lie innrømmer at disse rigorøse kravene sjelden blir oppfylt til punkt og prikke, men anser likevel ”en tankerytmisk 2-deling i «demonstrasjon» og «konklusjon»” som et ufravikelig krav til ”alt som med rette *sonett* vil hete” (Lie 1967: 655). I tråd med denne inndelingen utgjør diktets to kvartetter demonstrasjonen: Den bærer et ”analytisk” preg og er en slags utredning av ”visse indre eller ytre fakta”. På den andre siden utgjør tersettene konklusjonen, hvor de fremlagte fakta gjøres til gjenstand for refleksjon som avsluttes med ”en mer eller mindre poengtert sluttsats” (Lie 1967: 655). I tillegg til å diktere verselinjenes klanglige egenskaper og disposisjon på boksiden, omfatter konvensjonene for sonettgenren krav til en idémessig strukturering bygget opp rundt sonettens strofeinndeling. Dette setter ytterligere krav til sonettdikteren, og det er derfor ingen overraskelse at sonetten, som ”contrainte littéraire”, er blitt adoptert av Oulipo.

*Cent mille* er skrevet etter et fransk rimskjema. Vi ser også at alt ligger til rette for brukeren av *Cent mille* til å kombinere en sonett som respekterer sonettgenrens ”tankerytmiske to-delingen”. Verselinjene i de to kvartettene beskriver som regel enkelthendelser, og inneholder ofte referanser som tidfester eller knytter episodene til et bestemt sted, slik som i ”C’était à cinq o’clock que sortait la marquise” (C: 4.1). Verbene står i fortidsform og det vordende diktet vil derfor gi inntrykk av at hendelsene allerede har skjedd. Allerede i verselinjene som tilhører den andre kvartetten, kan vi imidlertid merke en gryende distanse til hendelsene fra den første kvartetten. Selv om de fleste verselinjer fremdeles er innblandet i skildringen av ”fakta”, bærer enkelte preg av at diktets ”jeg” har fått hendelsene på avstand, enten ved å omtale forgangne hendelser eksplisitt (”Je me souviens encor de cette heure exeuquise” C: 1.5), eller ved å innta en mer ”analytisk” holdning (”à tous n’est pas donné d’aimer les chocs verbaux” C: 8.8). I tersettene derimot, preger denne ”analytiske” innstillingen de fleste verselinjene. Den vendingen som så ofte inntreffer i den første tersetten er merkbar. Verselinjene blir kortere i utstrekning og uttaler generelle påstander, noe som understrekes av at presens inntar plassen som den dominerende bøyningsformen: ”Le loup est amateur de coq et de cocotte” (C: 9.9), eller ”le poète inspiré n’est point un polyglotte”(C: 8.9). I den siste tersetten ser også enkelte av verselinjene ut til å henvende seg mot et ”du” – en skald i ”barde que tu me plais toujours tu soliloques” C: 8.12), eller en leser i versene ”cela considérant ô lecteur tu suffoques/ comptant tes abattis lecteur tu

te disloques”(C: 10.12-13). Sonetter i *Cent mille* ser også ut til å kunne oppfylle sonettgenrens krav om en slående sluttsats med verselinjer som ”toute chose pourtant doit avoir une fin” eller ”le Beaune et le Chianti sont-ils le même vin?”.

”*Cent mille milliards de poèmes*, in its conception and execution, stands as the foremost model for the Oulipian enterprise” (Motte 1998: 4). I kraft av sin nesten ubegripelige potensialitet, står den som et emblem for den potensielle litteraturen. Som sonettsamling og kombinatorisk litteratur forener *Cent mille* Oulipos to grener – anapoulismen og synthopoulismen – på en måte som gjør den til det fremste eksemplet på Oulipos bidrag til ”littérature sous contrainte”.

## DEL 3- RAYMOND QUENEAU

Selv om *Cent mille* er godt forankret i Oulipos tradisjon, bør det presiseres at boken også har fellestrekk med Queneaus øvrige forfatterskap. Det vil derfor være misvisende å gi seg i kast med en undersøkelse av *Cent mille* uten å ta i betraktning at denne boken, på det tidspunktet den ble utgitt, også var en fortsettelse av en allerede lang og variert litterær løpebane. Ved siden av stillingen som forlagsredaktør hos Gallimard, hadde Queneau før dette, som allerede nevnt, vært med – og etter hvert også brutt med – den surrealistiske bevegelsen. Fra 1934 til 1939 hadde han vært student ved Écoles des Hautes Études, hvor han hadde fulgt Alexandre Kojèves Hegel-forelesninger, som han redigerte og ga ut i 1947 under tittelen *Introduction à la lecture de Hegel*. Han hadde stått bak en rekke tidsskrifter, deriblant tidsskriftet *Volontés*, som mot slutten av 1930-tallet nærte gode relasjoner til gruppen Collège de sociologie, med blant andre George Bataille, Michel Leiris og Alexandre Kojève i spissen. I 1951 hadde han blitt valgt inn i l'Académie Goncourt, komiteen som hvert år deler ut Goncourt-prisen og som Queneau skulle være en del av til sin død i 1976.

Queneaus forfatterskap var like variert som hans intellektuelle løpebane, og det spenner over de fleste genrer. I tillegg til en rekke romaner etterlot han seg en stor mengde lyrikk og essays. Jeg skal presentere noen trekk ved hans forfatterskap, i tillegg til å gi noen grove riss av resepsjonen. Queneau nærte en spesiell interesse for strenge strukturer, men hans umiskjennelige litterære språk er nok det som mest av alt særpreger forfatterskapet hans. Til tross for dette, er lite blitt skrevet om det quenianske språk i *Cent mille*. Min hensikt er ikke å gjøre en uttømmende analyse av bokens quenianske trekk, snarere bare å markere denne åpenbare mangelen i sekundærlitteraturen om *Cent mille*.<sup>13</sup>

### 3.1 Språk og struktur i Queneaus forfatterskap

Allerede i debutromanen *Le chiendent* (1933), nesten tretti år før opprettelsen av Oulipo, finner man en velutviklet interesse for form og litterære strukturer. I essayet "Technique du roman" beklager han seg over angivelig lovløse tilstander ("un laisser aller" eller la-skure-mentalitet) innen romankunsten: "N'importe qui peut pousser devant lui comme un troupeau d'oies un nombre indéterminé de personnages apparemment réels à travers une lande longue d'un nombre indéterminé de pages ou de chapitres. Le résultat, quel qu'il soit, sera toujours un roman" (Queneau 1965: 27). I essayet forteller Queneau om arbeidet med *Le chiendent*,

<sup>13</sup> Et unntak er Jean-Marie Catonnés lesning av to sonettkombinasjoner (Catonné 1992: 212-213).

*Gueule de pierre* (1934) og *Les derniers jours* (1936) og hvordan han strukturerte disse romanene. Han ga historiene en syklisk form (*Le chiendent* starter og slutter med samme setning), men først og fremst lot han ikke muligheten gå fra seg til å komponere disse romanene etter strenge matematiske prinsipper. *Le chiendent* består av 91 deler fordelt på syv kapitler (med 13 deler i hvert kapittel). Syv fordi både "Raymond" og "Queneau" inneholder syv bokstaver hver; 13 på grunn av den symbolske verdien knyttet til tallet. Foruten å være produktet av 7 og 13, kan viktigheten av 91 utledes av en annen matematisk operasjon. 91 er nemlig summen av de tretten første tallene ( $1+2+3+\dots+13=91$ ) og summen av tallets sifre er ( $9+1=$ ) 10, hvilket i sin tur kan summeres til ( $1+0=$ ) 1. Tallet bærer dermed i seg en symbolsk tvetydighet: "c'est donc à la fois le nombre de la mort des êtres et celui de leur retour à l'existence" (Queneau 1965a: 29), derav også romanens sykliske historie. Videre følger hver av de 91 delene, med visse unntak, den aristoteliske poetikkens regel om begynnelse, midte og slutt, og hvert 13. avsnitt (bortsett fra det 91.) står som pauser, oppsummerende monologer eller kommentarer til historien. Heller ikke i hans lyriske produksjon henfalt Queneau til en "laissez aller"-mentalitet. I alle sine ni diktsamlinger viet han rim, klang og rytme mye oppmerksomhet, og sonetten er en fremtredende form i diktsamlingen *Le chien à la mandoline/ Sonnets* (Queneau 1965b). Queneaus eksperimentering med struktur tok også andre former, noe som særlig kommer til uttrykk i *Exercices de style* (1947), hvor en kort og banal anekdote blir gjenfortalt i 99 ulike stiler. Denne boken er av mange blitt betraktet som en klar forløper til Oulipo, fordi den demonstrerer potensialet som ligger i en tekst når den underlegges stilistiske regler.

Tidlig i forfatterskapet finner vi også kimen til det som skulle bli et annet gjennomgående trekk hos Queneaus, et særegent litterært språk som ligger tett opp til den franske dagligtalen og som gjenspeiler hans interesse for "le français populaire" og fransk slang (argot og parigot). *Le chiendent* er i så måte et forsøk på å omskrive Descartes' *Le discours de la méthode* til stilisert, muntlig fransk. I essayet "Écrit en 1937" (Queneau 1965a) forklarer Queneau hvordan denne språklige bevisstheten utviklet seg. Under en reise til Hellas skal han ha innsett at det store gapet mellom klassisk gresk ("katharévusa", det "rene" språket) og muntlig gresk ("demotiké", det folkelige) ikke var så ulikt den språklige situasjonen i Frankrike. Misforholdet mellom den franske dagligtalen og et gammelmodig skriftspråk skulle oppta han lenge, men fremfor å foreslå en generell språkreform, utviklet han ideen om et litterært språk som kunne eksistere parallelt med det offisielle franske skriftspråket ("l'ancien français"). Ved hjelp av blant annet enkel fonetisk transkripsjon, skulle dette nye demotiske skriftspråket bedre kunne gjengi hvordan folk faktisk snakker ("le

français parlé”): ”L’adoption d’une orthographe phonétique s’impose, parce qu’elle rendra manifeste l’essentiel: la prééminence de l’oral sur l’écrit” (Queneau 1965a: 25). Et muntlig, fonetisk nøyaktig skriftspråk kommer for øvrig til uttrykk i essayet da han plutselig slår over i følgende refleksjoner: ”Mézalor, mézalor, késkon nobtyin! [...] On Irekonê pudutou, lfransê, amésa pudutou, sa vou pran toudinkou unalur ninvèrsanbarbasé stupéfiant. Avrédir, sê mêm maran” (Queneau 1965a: 22). Queneaus språk skulle riktignok aldri få en slik overdreven form, likevel skulle de tidlige refleksjoner i ”Écrit en 1937” danne fundamentet for et av de mest språkbevisste forfatterskapene i den franske litteraturen, og i essayet ”Écrit en 1955” (Queneau 1965a) dukker de opp igjen i en mer gjennomarbeidet form under begrepet ”néo-français”. Som stilmiddel nådde Queneaus ”ny-fransk” et absolutt høydepunkt i romanen *Zazie dans le métro* (1959), utvilsomt hans mest berømte utgivelse og største kommersielle suksess. Handlingen utspiller seg over en helg når den unge piken Zazie besøker sin onkel Gabriel i Paris, og hennes opplevelser i storbyen skildres som en dannelsesreise. Persongalleriet og omgivelsene i romanen er typiske for Queneau. De er ofte enkle og litt tarvelige figurer i en uglamorøs verden av skitne bistroer og bråkete storbyliv. De krangler og kan være temmelig ubehagelige mot hverandre, men uten ondskap.<sup>14</sup>

I bokens første setning finner vi et av de mest kjente eksemplene på hans karakteristiske språk: ”Doukipudonktan, se demanda Gabriel excédé” (Queneau 1959: 9), i stedet for ”D’où qu’il(s) pue(nt) donc tant”<sup>15</sup>. I *Zazie* er språket gjerne familiært, til tider vulgært, men ny-fransken holder seg ikke bare til et folkelig ordforråd og fonetisk nøyaktighet. Den omfatter også (blant annet) hosting, harking og andre lyder, utropsord, tomme hjelpeord og en muntlig setningsoppbygging, som Queneau kaller ”chinook”. Begrepet betegner opprinnelig et språk brukt blant nordamerikanske indianerstammer, men hos Queneau refererer det til en bestemt syntaks. På ”chinook” brukes setningens første ledd til å fremlegge de grammatikalske elementene – ”en quelque sorte un résumé algébrique de la pensée, les morphèmes” – og i neste ledd, det ytringen mer konkret viser til, ”les données concrètes, les sémanthèmes” (Queneau 1965a: 13). I *Zazie* gir ”chinook”-syntaksen seg utslag i setninger som for eksempel: ”Il m’intéresse pas du tout, cet enflé, avec som chapeau à la con” (Queneau 1959: 16). Det er ofte denne syntaktiske strukturen som trekkes frem som ny-franskens mest fremstående trekk.

<sup>14</sup> Uansett hvor simple livene deres fortoner seg som, skriver Stuart L. Johnston, ”there is never any blame attached to their actions. There is an unusual tenderness in Queneau's treatment of his characters” (Johnston 1955: 27).

<sup>15</sup> I Thomas Lundbos norske oversettelse: ”Voffåsjtinkeresånn” (Queneau 2004: 15).



Nå skal det sies at ny-fransken ikke forekommer med like stor tyngde i alle hans verker, og den blir heller ikke brukt særlig konsekvent. Senere kom også Queneau til å innse at hans språklige renovasjonsprosjekt ikke helt hadde lyktes: "Le « néo-français » n'a progressé ni dans le langage courant ni dans l'usage littéraire. Au contraire, il a reculé. Le « français écrit » non seulement s'est maintenu, mais s'est renforcé" (Queneau 1973b: 221-222). Likevel er den alltid til stede i en eller annen form, som en kime eller små tilløp, slik at i de tekstene hvor vi strengt tatt ikke har å gjøre med "néo-français", står vi likevel overfor et eiendommelig litterært språk, som har fått tilnavnet "le langage quenien".<sup>16</sup> Dette bekreftes av Jean-Marie Catonné, som i sin gjennomførte forfatterskapsstudie *Queneau* slår fast at: "Queneau étant un des rares auteurs du XX<sup>e</sup> siècle, avec Proust et Céline, dont un lecteur même peu averti reconnaît inmanquablement la langue" (Catonné 1992 : 63).

Denne umiskjennelige stemmen, i prosa så vel som i lyrikk, har språkets klanglige side som spesialitet. Fra ny-fransken i romanene hans, som for eksempel i *Zazie*, til den særlige omtanken med hensyn til rim og rytme i lyrikken, har alle det til felles at de gjengir språkets iboende musikalitet. På samme måte som lyrikken opprinnelig skulle synges, var Queneau selv opptatt av å skrive lyrikk for muntlig fremføring heller enn stille lesning. Catonné skriver om bakgrunnen for Queneaus poetiske språk:

L'écriture poétique doit jouer sur les formes du langage, sa cadence, ses sonorités, à l'intérieur de structures contraignantes, sans s'adonner à l'onirisme, aux impressions floues et autres suggestions arbitraires. La poésie n'est pas affaire de climat, de sensibilité, d'évocation métaphorique. Elle ne peut renoncer [...] à tout ce qui fait en somme de la langue une musique. Une musique [...] travaillant sur les *signifiants* quand la métaphore joue aux substitutions et confusions de *signifiés* (Catonné 1992: 87).

Det avtegner seg dermed et overordnet aksiom i hans forfatterskap som legger vekt på språkets klanglige sider, og som samtidig henviser "betydningen" til en sekundær rolle. Ord har, for Queneau, en egenverdi, uten at de trenger å forsynes med semantiske tvetydigheter, og det er forfatterens oppgave å gjenskape denne egenverdien.

Dette gir seg blant annet utslag i en encyklopedisk språkbruk, med andre ord en utstrakt bruk av vitenskapelig eller teknisk terminologi, "lærde" nyord eller gamle og gjerne utdødde uttrykk. Tekstene hans er fulle av slike fremmedord, og det er rimelig å anta at de aller fleste av Queneaus lesere en eller annen gang har sett nytten av en god ordbok. Men disse ordene henvender seg ikke til et spesielt belest publikum. I tråd med Queneaus oppfatning om at

<sup>16</sup> Dette begrepet brukes ganske hyppig i litteraturen om Queneau. Jean-Marie Catonné skriver blant annet om "le langage quenien" i *Queneau* (1992).

ordene har egenverdi, trenger ikke leseren engang ha den ringeste kjennskap til disse fremmedordenes ”egentlige” betydning. Snarere finner kanskje leseren ut at ordbøkenes mer presise definisjoner ofte undergraver den lyriske verdien av for eksempel ordet *Cosmogonie* (en del av tittelen i *Petite Cosmogonie portative*, utgitt i 1950).

I sonetten ”La chair chaude des mots” skriver Queneau (Queneau 1965b: 193) :

Prends ces mots dans tes mains et sens leurs pieds agiles  
Et sens leur cœur qui bat comme celui du chien  
Caresse donc leur poil pour qu'ils restent tranquilles  
Mets-les sur tes genoux pour qu'ils ne disent rien

Une niche de sons devenus inutiles  
Abrite des rongeurs l'ordre académicien  
[...]

Prends ces mots dans tes mains et vois comme ils  
sont faits

Hans forfatterskap avslører en umettelig fascinasjon for språket, og spesielt dets musikalske og tinglige sider. Hvilket som helst ord, særlig de eksotiske og de vi minst venter å finne i en skjønnlitterær tekst, holder han frem for leserne sine for å vise dem deres musikalitet.

### 3.2 Resepsjon

Queneaus forfatterskap knyttes gjerne til den lett parodiske og burleske tonen i både romaner og dikt, samt hans fascinasjon for tall og formeksperimenter. Dette, skriver Ragnar Hovland, ”ved sida av ein total mangel på « bodskap », har lenge gjort han suspekt i akademiske krinsar” (Hovland 1985: 25).<sup>17</sup> Vi skal se at Queneau har vakt mer oppmerksomhet enn det Hovlands påstand gir inntrykk av. Jeg skal i det følgende gi en grov oversikt over resepsjonen av hans litterære produksjon. Først må vi gi Hovland rett i én ting. Som forfatter ble Queneau lenge oppfattet som en litt sekundær og eksentrisk figur, og hans forfatterskap som rent ordgyteri og litterær akrobatikk myntet på et middelklassepublikum. Constantin Toloudos (1989), som i korte trekk redegjør for offentlighetens syn på Queneau, skriver at dette synet likevel endret seg, og innen hans bortgang var Queneau ansett for å være en av de mest toneangivende skikkelsene i Frankrikes kulturliv (Toloudos 1989: 147). Dette skyldtes ikke en reorientering i Queneaus forfatterskap, men snarere en endring i måten de parodiske sidene er blitt betraktet på. Toloudos trekker frem det såkalt ”ludiske” aspektet ved Queneau, noe

<sup>17</sup> Ragnar Hovlands artikkel inneholder en oversettelse av visse deler av *Exercices de style*, en bok han for øvrig oversatte til norsk under tittelen *Stiløvingar* i 1996.

han sporer helt tilbake til hans surrealistiske periode.<sup>18</sup> For surrealistene var leken en subversiv strategi: "In the mentality of this generation, *jeu* was the code word for rebellion: the message it strove so desperately to communicate was the *refusal to be serious* about a social order and a set of values that were believed discredited by history" (Toloudos 1989:149). Selv om Queneau senere forlot den surrealistiske kretsen, tok han med seg denne ludiske tilnærmingen til litteratur videre.

Toloudos skriver at Queneau imidlertid gikk langt for å riste av seg inntrykket man angivelig hadde av han som en forfatter som skrev for humorens skyld. Trass i den håndverksmessige og svært formpregede tilnærmingen til tekstene sine, var Queneau opptatt av å formidle et "nyttig" budskap (Toloudos 1989: 151). Dette skyldtes ikke bare hans behov for å ta avstand fra surrealismens aleatorikk, noe han la stor vekt på. Toloudos mener at nyttebegrepet i Queneaus ludiske orientering også må tilskrives innflytelsen fra Wittgenstein, Heidegger og Hegel. Særlig affiniteten til Hegel er en gjenganger i Queneau-litteraturen. I en artikkel i *Critique* (1960) foreslår Alexandre Kojève en Hegeliansk lesning av tre av hovedpersonene i Queneaus romaner. Hans mange allusjoner og nære kjennskap til Hegel (samt Descartes, Wittgenstein og Heidegger) gjorde nok ikke Kojèves oppgave særlig vanskelig, og skal vi dømme ut fra den øvrige Queneau-litteraturen, synes ikke lesningen å ha hatt stor betydning.<sup>19</sup>

Faglitteraturen synes imidlertid å enes i at det ligger en "dypsindighet" i Queneaus verk. Johnstons artikkel "Reflections on the philosophy of Raymond Queneau" (1955) er også, som tittelen antyder, et forøk på å gi et riss av det filosofiske fundamentet for Queneaus forfatterskap. Bak parodien hevder Johnston å finne en mer sober undertone:

there is a serious undertone to this laughter of Queneau's, and beneath his wilfully comic spirit we sense a conviction that life is essentially tragic. His gaiety cannot hide his awareness of the ultimate catastrophe, death. "Toujours l'instant fatal viendra pour nous distraire". In some of his poetry, and especially in *L'Instant fatal*, Queneau seems to be a twentieth century Villon, at least in his insistence upon death. His attitude, however, has been aptly described as "un pessimisme rigolard," and in fact his concern with death is not a morbid one. (Johnston 1955: 21)

I tillegg til nærværet av døden, er verden grunnleggende illusorisk og flyktig hos Queneau. Figurene i tekstene blir gang på gang minnet om at tingene ikke er som de fortøner seg. Til og med oppfatningen av en lineær tid synes å bli dratt i tvil av romanfigurenes sykliske skjebner.

<sup>18</sup> "Ludisk" kommer av det latinske ordet "ludus", som betegner spill, lek eller atspredelse.

<sup>19</sup> For en kritikk av Kojèves lesning, se Catonné 1992: 109

For Queneau gjelder det samme for kunsten, og derfor hevder Johnston å se en destruktiv innstilling til litteraturen: Romangenren blir gjort til narr, og lyrikken er, som Queneau selv skrev i en av sine sonetter, nærmest en bagatell: "Un poème c'est bien peu de chose" (Queneau 1966:153). Særlig blir *Exercices de style* trukket frem som Queneaus mest destruktive verk. Likevel tyr ikke Queneau til en stille resignasjon overfor livets absurditeter. I stedet avfinner han seg med det:

Yet Queneau has not chosen silence. Art is an illusion as is the world of appearances, but just as Queneau accepts life in this illusory world, so he accepts literature as valid within the limits which are those of man.[...] He may be like Figaro who exclaims, "Je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer"; but he does laugh, and laughter is his answer to absurdity, an answer that implies an acceptance of life rather than despair. Humor can be a philosophy of life. (Johnston 1955: 25)

En lignende tankegang finner vi i Claude Simonnets *Queneau déchiffré* (1962), en bok som man ikke kommer utenom i Queneau-litteraturen. Boken presenterer en grundig analyse av *Le chiendent*, både med hensyn til de filosofiske, selvbiografiske og stilistiske aspektene ved romanen. Simmonet er også oppmerksom på tematiseringen av døden, tomhet og det absurde, men avviser samtidig at det finnes en entydig negativitet hos Queneau, "d'où la tentation de ne voir dans *Le chiendent* qu'un essai de destruction du roman (un ancêtre de l'anti-roman ou de l'alittérature), qui correspondrait aux *Exercices de style* considérés comme une tentative d'annihilation de la littérature" (Simmonet 1962 : 159-160). Liksom det ikke finnes en entydig bekymringsløshet hos *Queneau*, er det heller ikke snakk om noen entydig nihilisme, verken i hans tilnærming til litteraturen eller til livet generelt.

Jeg har gitt en grov oversikt over Queneaus forfatterskap og resepsjon. Den er langt fra uttømmende, men det er heller ikke poenget. I stedet har hensikten for det første vært å vise at Queneau ikke bare er blitt betraktet bare som en "suspekt" ordakrobat. For det andre kan noen av disse perspektivene tjene til å belyse *Cent mille*.

### 3.3 Cent mille milliards de poèmes innenfor Queneaus forfatterskap

*Cent mille* forbindes stort sett med den oulipiske tradisjonen, og det med god grunn. På bakgrunn av de trekkene som jeg har skissert ovenfor, skal jeg imidlertid vise at *Cent mille* også føyer seg naturlig inn et Queneaus forfatterskap. Enkelte av de trekkene jeg har nevnt om Queneau sammenfaller med Oulipos program. Som jeg har vært inne på er stramme kompositoriske prinsipper, samt motstanden mot aleatorikk og en litterær "laisser-aller", trekk som man møter både hos Queneau og Oulipo. I *Cent mille* dekkes disse trekkene til dels

av sonettformen og de andre litterære begrensningene som Queneau måtte forholde seg til under arbeidet med boken. Likevel, på det språklige nivået er *Cent mille* en representant for den språkbevisstheten som for første gang kom til uttrykk i *Le Chiendent*, og som siden fulgte han gjennom hele forfatterskapet.

Det skal innrømmes at det er vanskelig å få øye på typiske innslag av en "néo-français" i *Cent mille*, selv om det bare skiller to år mellom utgivelsen av disse sonettene og *Zazie*. For eksempel er forekomsten av en "chinook"-syntaks i de hundre og førti verselinjene heller beksjeden, selv om vi støter på den i for eksempel "il grelottait le pauvre aux bords de la Tamise" (C: 2.7). Språket i *Cent mille* er ikke desto mindre typisk queniansk, og stiliseringen av dagligspråket er påfallende. Det kommer blant annet til uttrykk gjennom en litt særegen ortografi, som utelater aspirerte *h*-er og stumme *e*-er, som i "encor" (C: 1.5), "orde" (C: 10.7);<sup>20</sup> anglismer, som "cornédbif" (C: 1.3) og "cinq o'clock" (C: 4.1); og til tider familiære uttrykk, slik som "écrabouille" (C: 5.11), "cocotte" (C: 9.9), "turbine" (C: 10.11), "idiots" (C: 8.2) eller "saperlotte" (C: 10.9).<sup>21</sup> I tillegg legger rimskjemaet godt til rette for det diminutive suffikset "-otte", som ofte brukes for å uttrykke en slags familiarisert affeksjon: "zozotte" (C: 4.9), "cocotte". Disse uttrykkene står i skarp kontrast til det litt gammelmødige ved typisk lyriske figurer som apostrofer og anastrofer, for eksempel i "cela considérant ô lecteur tu suffoques" (C: 10.12).

Den encyklopediske terminologien er et fremtredende trekk. Den marine fauna må for eksempel sies å være godt representert med ord som "turbots" (C: 9.4), "requin" (C: 3.10), "poisson dorade", "lotte" (C: 3.9), "homards", "salicoques" (C: 3.12) "baleines" og "phoques" (3.13). Andre henvisninger til fiskearter har blitt gjemt bort i uttrykk som "molve lotte", hvor vi, i tillegg til fisken "lotte", aner en "môle" ("molve" er åpenbart et nyord). Man kan i tillegg finne noen allusjoner til filosofihistorien, som for eksempel "La Grèce de Platon" (C: 2.9) og "Socrate mort passait pour un lutin" (C: 2.11). Vi finner også en rekke nyord, slik som for eksempel "charibotte" og "terlintintin" (C: 1.14), uttrykk av vitenskapelig klang, som "apophyse" (C: 9.5) og avledninger av arkaiske uttrykk som "emberlucoques" (C: 4.13).

I tillegg til rimene, spiller Queneau på klang gjennom alliterasjoner og assonanser: "Du pôle à Rosario" (C: 1.9) eller "aussi sec qu'un sac" (C: 6.4). Nyordet "terlintintin" er onomatopeisk for klokkeklang.

<sup>20</sup> Fjerningen av den stumme *e*-en i for eksempel "encor", og den aspirerte *h*-en i "(h)orde" kan også ha en mer pragmatisk årsak, ettersom en stavelse faller bort og verselinjen overholder regelen om tolv stavelser.

<sup>21</sup> "Saperlotte" er en kortversjon av det eufemistiske utropsordet "saperlipopette"

Når det gjelder tematikken, er Queneaus ”pessimisme rigolard” lett gjenkjennelig. Ifølge Johnston er døden et gjengangsmotiv hos Queneau, og særlig påtagelig er denne tendensen i det siste av ur-diktene i *Cent mille*.<sup>22</sup> Likheten til diktet ”L’instant fatal” er slående i sin behandling av dødsmotiv. Det er tiden etter dødsøyeblikket som skildres i diktene, når kroppen blir utsatt for en langsom fortæring (”grignoté”, ”croque-morts”). Det andre verset i den første kvartetten forsterker inntrykket, siden ordene ”le marbrier astique nos tombeaux” skjuler både ”M(arbrier) ASTIQUE” (av verbet ”mastiquer” – å tygge) og ”ASTIQUE nOS” (substantivet ”asticot” – kjøttetende larve). Døden er nærmest allstedsnærværende både gjennom direkte referanser og konnotasjoner, ”mort”, ”fin”, ”mine pâlotte”, ”la fin des haricots”. Gjennom klanglige virkemidler gjentas ”mort” i ”orde” og ”lorsque”.

I likhet med Queneaus øvrige litterære verker er det heller ingenting opphøyd med figurene som fremstilles i *Cent mille*: Vi støter blant annet på vulgære figurer, ”le vulgaire s’entête à vouloir des vers beaux” (8.6); uvitende, ustyrlige menneskemengder i ”une foule imprécise”, ”foule insoumise” og ”orde batârdise”; en sjofel turist i ”Le touriste à Florence ignoble charibotte” (5.10); kongen av Pampa har ingenting kongelig over seg når han snur på skjorten sin (men det er opp til leseren å bestemme hvorfor); og Lord Elgin kan heller ikke sies å ha noe godt ettermæle.<sup>23</sup>

Dette er bare noen av de quenianske trekkene man finner i *Cent mille*. Hensikten har vært å vise at *Cent mille* også er et produkt av Queneaus umiskjennelige språk, en side ved boken som er blitt oversett.

<sup>22</sup> Vi finner i tillegg temmelig åpenbare allusjoner til andre diktere. Spesielt bærer verselinjen ”il donne à la tribu des cris aux sens nouveaux” (C: 8.4) en forbløffende likhet til Mallarmés sonett ”Le tombeau d’Edgar Poe”: ”Donner un sens plus pur aux mots de la tribu” (Mallarmé 1998: 74).

<sup>23</sup> Lord Elgin (1766-1841) var en engelsk diplomat og kunstsamler. Han har ansvaret for at mange av skulpturene fra Athens Akropolis nå befinner seg i London. Ifølge *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon* har ”meningene om Elgin [...] vært delte. Både i sin levetid og etter sin død er han av mange blitt bebreidet for sin fremferd i Hellas” (Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon 2004).

”La littérature est chose inépuisable, pour la raison suffisante et simple qu'un seul livre l'est. Le livre n'est pas une entité close: c'est une relation, c'est un centre d'innombrables relations.

Une littérature diffère d'une autre moins par le texte que par la façon dont elle est lue.”

(Borges 1988: 188)

## DEL 4- CENT MILLE, LESER OG TEKST

Gjennom innovativ utnyttelse av bokmediet gjør *Cent mille milliards de poèmes* det mulig å produsere 10<sup>14</sup> sonetter med utgangspunkt i 10 ur-dikt (eller ”poèmes géniteurs”), og involverer leseren på en helt annen måte enn det ”konvensjonelle” tekster gjør. Han må gripe fysisk inn i boken, bla blant verselinjene, og i den grad man kan snakke om at boken inneholder sonetter, er det nettopp når han har stanset opp ved en kombinasjon, hvorpå leseren legger verselinjene i folden som er dannet av utbrettsiden, at sonetten blir til. ”[Le lecteur] est aussi manipulateur, jusque dans la matérialité de sa lecture,” skriver Le Tellier i *Esthétique de l'Oulipo* (Le Tellier 2006: 231). Når jeg i del 2 av denne oppgaven nevnte at *Cent mille* regnes som den potensielle litteraturens mesterverk, berører det også en hendelse som inntreffer under denne leseprosessen. Man kan nemlig tenke seg at når leseren bestemmer seg for en kombinasjon, aktualiserer han et dikt fra en nærmest endeløs masse av potensielle sonetter. Når han deretter lukker boken, eller blar videre, faller sonetten tilbake til en tilstand av potensialitet, den eksisterer bare som en mulighet, og det kan godt hende at denne sonetten aldri noensinne får se dagens lys igjen, verken av denne eller andre lesere.

På bakgrunn av dette er det ikke vanskelig å tenke seg at *Cent milles* virkemåte har visse implikasjoner med hensyn til våre klassiske forestillinger om leser og tekst. Nykritikken har formet et syn på teksten som en stabil og selvforsynt struktur, og samtidig henvist tanken om leserens påvirkning på teksten til analytiske feilgrep. I *Cent mille* synes teksten å være avhengig av leserens innblanding for i det hele tatt å ”virke”, og leseren ser også ut til å ta over visse deler av det som vanligvis regnes for å være forfatterens område, for til en viss grad er det vi som skriver sonetten. For det andre er det en prosess med sterke innslag av utøvelse, handling og produksjon. Ikke bare på det semantiske nivået, men også gjennom en slags utvidet lesekoreografi. Hvordan føyer en slik prosess seg inn i et litteraturvitenskapelig perspektiv? Jeg skal kort presentere nykritikkens objektive tekst, før jeg vender meg mot noen bidrag fra den såkalte reader-response-teorien, en noe ullen og løst sammensatt samling av ulike teoretiseringer rundt leseren, som (i moderne utgaver) har bidratt til at ”reading and

writing join hands, change places, and finally become distinguishable only as two names for the same activity” (Tompkins 1980a: x). I sin velkjente artikkel ”Läsprosessen – en fenomenologisk betraktelse” (Iser 1992) beskriver Wolfgang Iser en fremgangsmåte der leseren ”konkretiserer” teksten.<sup>24</sup> Til grunn for denne leseprosessen ligger en ustabil tekst som gjennom leserens inngripen forflytter seg fra en ”artistisk” til en ”estetisk” pol. Stanley Fish, som også har bidratt til leseteorien, fremmer til og med tanken om litteratur som en hendelse. Jeg skal diskutere Fish’ og Isers leseteorier i forhold til de prosesser som utspiller seg i *Cent mille*, og det kommer forhåpentligvis til å bli klart at visse underforståtte momenter ved leseteorien gjør at den ikke helt strekker til. Denne mangelen er imidlertid ikke noe som bare gjelder Iser, men en stor del av de teorier som faller inn under reader-response-teori og, i ytterste instans, til den litteraturvitenskapelige tradisjon forøvrig. Ifølge Jane Tompkins (Tompkins 1980b) er nemlig leseteoriens egentlige gjenstand verken leser eller tekst, men betydning. Bak de ulike redefineringene av leseren ligger dermed en forutsetning om at leseprosessen ene og alene dreier seg om eksegese. Det begynner dermed å bli klart at vi må utover den ”tradisjonelle” forståelsen av tekst og leser, til et område som kanskje fortøner seg som en litteraturteoretisk randzone, nemlig hypertekstteorien, hvor tekster *faktisk* forandrer seg og hvor lesere *faktisk* skriver. Ved å rette oppmerksomhet mot materielle og mediale trekk ved teksten, er hypertekstbegrepet et godt utgangspunkt for å tydeliggjøre et problemfelt for *Cent mille*. Selv om hypertekstbegrepet også kommer noe til kort, særlig på grunn av dets forankring i digitale medier, bereder det grunnen for videre refleksjoner rundt *Cent mille*.

## 4.1 Leser og tekst i reader-response-teori

### 4.1.1 Leser og tekst i nykritikken

Den virksomhet innenfor litteraturvitenskapen som faller inn under begrepet ”reader-response-teori” er, som nevnt innledningsvis, en samling av teoretiske bidrag som, av ulike årsaker og med varierende motiver, har rettet søkelyset mot leseren eller leseprosessen. Denne vendingen mot leseren anses for å ha kommet som en reaksjon på nykritikken. Jeg skal derfor gi et riss av nykritikkens forståelse av tekst- og leserbegrepet.

Nykritikerne William Wimsatt og Monroe Beardsleys aksiomer om ”the affective fallacy” og ”the intentional fallacy” hadde inntil da vært med på å ekskludere leseren som et fruktbart litteraturvitenskapelig perspektiv. Leserens interpretasjoner var angivelig basert på

---

<sup>24</sup> Reader-resonse-teorien er først og fremst en angloamerikansk tradisjon fordi den springer ut av en kritikk av nykritikken. Iser, som bygger sin teori på hermeneutikken og Roman Ingardens kunstteori, tilhører en europeisk skole. Hans fenomenologiske leseteori regnes likevel som et viktig bidrag til reader-response-teorien.



subjektive forhold som bare ville forpurre ellers gode forsøk på å ekstrahere tekstens ”egentlige” betydning, og ifølge Wimsatt og Beardsley var leseren tilbøyelig til både ”affektive” og ”intensjonale” feilgrep. Det intensjonale feilgrep besto i å forveksle tekstens mening med forfatterens mening. Slik ble hensynet til forfatterintensjonen ryddet av veien. Det affektive feiltrinn derimot, ”is a confusion between the poem and its *results* [...] It begins by trying to derive the standard of criticism from the psychological effects of the poem and ends in impressionism and relativism” (Wimsatt 1970: 21).

Til grunn for nykritikken lå en ambisjon om at litteraturvitenskapen skulle opparbeide seg den samme grad av vitenskapelig ”legitimitet” som naturvitenskapene. De ville etablere litteraturkritikken som en vitenskap ved å løsrive litteraturen fra leserens løse spekulasjoner. Gjennom nærlesing, avsløring av tekstens indre strukturer, ironi, motsigelser og i det hele tatt et strengt fokus på den litterære teksten, etablerte nykritikerne noe som nærmest ble en norm for kvalifisert omgang med litteratur, og denne grunnleggende troen på at målet for vår omgang med litteratur (”betydningen”) utelukkende var å finne i teksten, gjorde leser, forfatter og alle andre teksteksterne størrelser irrelevante. Teksten var med andre ord en stabil, selvforsynt struktur, en ”beholder” som (den kvalifiserte) leseren kunne ekstrahere objektiv litterær betydning fra.

Det sier seg selv at denne forståelsen av tekst og leser ikke ville vært særlig fruktbar for å belyse vår bok, ettersom *Cent mille* ikke innebærer noen stabil tekst. Nærlesning av *Cent mille* ville i seg selv vært en temmelig langdryg affære, ettersom det ville tatt oss nærmere 190 millioner år å få pløyd gjennom alle sonettene. Dessuten står vi overfor en tekst som i aller høyeste grad forutsetter leserens innblanding, hvilket legitimerer leseren som en analytisk størrelse.

Litteraturteoriens innlemmelse av leseren, enten som en teoretisk konstruksjon eller som en reell størrelse, er sterkt knyttet til en ny måte å betrakte litterær betydning på. Tekster ble i økende grad betraktet som ustabile og flertydige, åpne for flere mulige lesninger avhengig av leseren.

#### 4.1.2 Wolfgang Iser

Wolfgang Isers lese-teori krever en langt mer aktiv leser, og med denne leseren følger også en tekst som er mindre objektiv enn det nykritikken definerte. Utgangspunktet for Isers velkjente artikkel er en fenomenologisk tilnærming, nærmere bestemt Roman Ingardens skille mellom verkets to poler, den ”artistiske” og den ”estetiske” pol. ”Den artistiska refererar till texten som är skapad av författaren, och den estetiska till förverkligandet som utförs av läsaren. Av

denna polaritet följer att det litterära verket inte kan vara helt identisk med texten, för texten får endast liv när den förverkligas” (Iser 1992: 319). Teksten er ordene som forfatteren har trommet sammen på noen sider og som eksisterer forut for lesningen. Den består av det Roman Ingarden kaller ”skjematiserte bilder [...] gjennom vilka verkets tema kan træda fram i ljustet” (Iser 1992: 319), med andre ord menings- og informasjonsbærende sekvenser. Når verket blir til tekst har den forflyttet seg fra en *artistisk* til en *estetisk* pol, og det er det som utspiller seg i overgangen mellom disse to polene som utgjør den fenomenologiske leseprosessen. Den dreier seg, kort fortalt, om en ”konkretiseringshandling”, noe leseren utfører ved å forsyne teksten med sin egen fantasi for å fylle tomrom som teksten etterlater seg mellom de ”skjematiserte bildene”. Disse tomrommene (som i Laurence Sternes *Tristram Shandy* blir brakt til sin ytterste konsekvens, med ufullstendige sider som forfatteren har latt stå til leserens disposisjon) markerer ”punkter där läsaren har en möjlighet att stiga om bord i texten” (Iser 1992: 322). Herfra må leseren få de meningsbærende sekvenser til å virke sammen på en koherent måte.

For å forklare nøyaktig hvordan leseprosessen utspiller seg, må Iser vende seg mot psykologien. En gang plukket opp og satt sammen, skaper disse ”setningskorrelativene” visse forventninger hos leseren, som for øvrig aldri blir innfridd. I hvert fall ikke hvis forfatteren ”förstår de rätta gränserna för decorum”. Iser påpeker at man ofte føler det som en defekt når en tekst innfrir leserens forventninger. Setningskorrelativene åpner horisonter ”som modifieras, om den inte ändras fullständigt, av efterföljande satser” (Iser 1992: 323). Dette betyr også at lesningen ikke bare skaper forventninger, men den er samtidig retrospektiv. Når ikke nye setninger innfrir forventningene, tvinges leseren til å se seg tilbake for igjen å forsøke å få de skrevne komponentdelene til å virke sammen. Denne leseprosessen, hvor leseren hele tiden er i forhandling med teksten, preges dermed av en slags sirkelbevegelse som slekter på hermeneutikken. Produktet av denne kreative prosess kaller Iser for ”tekstens virtuelle dimensjon”: møtet mellom tekst og fantasi. Siden hver leser fyller lukene på sin egen måte, er denne prosessen selektiv og individuell, og

av denna anledning är en text potentiellt kapabel till flera olika realiseringar och ingen läsning kan nogånsin uttömma den fulla potentialen, för varje individuell läsare kommer att fylla ut luckorna på sitt eget sätt, och därmed uteslutta alla andra möjligheter. (Iser 1992: 325)

Iser beskriver med andre ord en leser som aktivt griper inn og ”realiserer” teksten. Det er imidlertid verd å presisere at når leseren fyller ut tomrommene, er han likevel langt på vei

begrenset av en objektiv tekst, og rollen hans er, som Jane Tompkins påpeker, supplerende, "only a fulfillment of what is already implicit in the structure of the work" (Tompkins 1980a: xv). Før jeg ser nærmere på relevansen av Iser's lese-teori for lesningen av *Cent mille*, skal jeg presentere Stanley Fish' lese-teori. Dette fordi de to teoriene tross ulikt utgangspunkt har flere tangeringspunkter.

#### 4.1.3 Stanley Fish

Stanley Fish representerer en mer radikal dreining bort fra tekstens objektivitet enn det Iser gjør. Ifølge Tompkins representerer hans artikkel "Literature in the reader" en viktig hendelse i lese-teorien: "The reader's activity is declared to be *identical with* the text and therefore becomes itself the source of all literary value" (Tompkins 1980a: xvi). Tilnærmingen til Fish består i å rette oppmerksomheten mot leserens stadig nye inntrykk av teksten etter hvert som lesningen skrider frem. Ved kontinuerlig å spørre hva ord *gjør*, fremfor hva de *betyr*, sakker leseren sin egen lesning og gir han muligheten til å bli oppmerksom på "hendelser" han ellers ikke ville lagt merke til. "[The sentence as an utterance] is no longer an object, a thing-in-itself, but an *event*, something that *happens* to, and with the participation of the reader" (Fish 1980: 72). I så måte står ikke Fish så langt fra Iser, ettersom begge er opptatt av leserens stadige "forhandlinger" med teksten, men i motsetning til Iser, mener Fish at leseren ene og alene er opphavet til litterær betydning, ved å plassere betydning utenfor teksten og i leserens hode. Betydning er *erfaring* og oppstår i våre hoder snarere enn mellom linjene. Fish bedyrer imidlertid at hans posisjon innebærer at ord har en umiddelbar betydning. Ord og språklige utsagn kan ikke begrenses til én eneste mening, og dette betydningsmangfoldet begrenses av leserens litterære kompetanse. Denne kompetansen er et kollektiv sett av mer eller mindre internaliserte regler for hvordan man skal omgås litterære tekster.

#### 4.1.4 Leseteoriske problemer

Modellene til Iser og Fish kan i utgangspunktet virke svært relevante for samspillet mellom *Cent mille* og leseren. For er det ikke nettopp gjennom en konkretiseringshandling at vi gir liv til sonettene? I tråd med Iser's teori kan vi til og med tenke oss at de løse verselinjene danner meningsbærende sekvenser. Det faktum at de er løse og åpne for mange mulige kombinasjoner, kan sammenlignes med Iser's tomrom, stedet hvor leseren kan stige inn i teksten og sette igang det kombinatoriske maskineriet. *Cent mille* er, ved sin artistiske pol, denne uhorvelige massen av potensielle sonetter. Når leseren åpner boken, blar blant

verselinjene og til slutt bestemmer seg for en sonett, svinger *Cent mille* mot sin estetiske pol, en aktualisert sonett.

Til tross for at Iser og Fish betrakter leseren (i varierende grad) som ”medskaper” i forhold til en ustabil tekst, kan ikke disse lese-teoriene i tilstrekkelig grad belyse leseprosessen i *Cent mille*. For produktet av leserens konkretiseringshandling, tekstens to poler og ”skjematiserte bilder” er ikke noe som opptrer i virkeligheten, ”utan måste alltid forbli en inneboende realitet, eftersom den inte får identifiseras med textens verklighet eller med läsarens individuella läggning” (Iser 1992: 319). Snarere er disse begrepene figurative og tjener til å beskrive noe som delvis skjer inni hodet på leseren, ikke mellom hendene hans.

I den grad leseren og leseprosessen er gjenstand for oppmerksomhet, er det i kraft av å være et instrument for å besvare spørsmål om litterær betydning. Dette er en problemstilling Jane Tompkins berører i ”History of the reader”. Denne meningsfikseringen er angivelig et nykritisk tankegods som den senere lese-teorien, til tross for sine beste intensjoner, ikke har klart å gi slipp på. Ved å plassere den moderne lese-teorien i et større historisk perspektiv, minner Tompkins oss om at den antikke poetikken i større grad enn reader-response-teorien har hatt leseren som gjenstand. Her sto virkning sentralt, ettersom en god tale skulle frembringe størst mulig effekt hos tilhørerne, enten hensikten var å forføre eller å ”bedåre” et publikum. For grekerne var språket politisk i den forstand at det var en kraft som skulle påvirke publikums sosiale atferd. Retorikken besto av et sett av regler som hadde tilhørernes *respons* som sitt ytterste mål, og talen var et middel for å oppnå en effekt. Mening var i det hele tatt ikke noe begrep i antikken: “Once the desired *effect* has been achieved, there is no need, or room, for interpretation” (Tompkins 1980b: 203). Dette språksynet står i sterk kontrast til vår tids tegnbaserte språkforståelse, med sine tegnsystemer, indre motsigelser, aporier og ubestemtheter. Men tross likhetstrekk mellom retorikken og lese-teorien er ikke virkning satt foran mening; leserbegrepet skal hjelpe til med å besvare spørsmål om betydning i litteraturen: “The affective criticism practiced by critics in the second half of the twentieth century owes nothing to the ancient rhetorical tradition it seems at first to resemble, and almost everything to the formalist doctrines it claims to have overturned.” (Tompkins 1980b: 203). Man kan innvende at teoretikere som Iser langt på vei setter seg inn i leseprosessen fra leserens perspektiv. Begge beskriver hva som skjer med leseren – eller bør skje, hvis leseren stiller teksten de rette spørsmålene – i møtet med teksten. Likevel er ikke leseprosessen det endelige målet, verken for Fish eller Iser. Tompkins påpeker dette: “For although reader-oriented critics speak of the « poem as an event » and of « literature as experience », meaning is still for them the object of the critical act” (Tompkins 1980b: 206). Det den moderne

leseteorien har gjort siden nykritikken, er altså å flytte meningen bort fra teksten, uten å tape teksten av syne. Litteraturvitenskapens mål er fortsatt det samme, nemlig forestillingen om at eksegesen er fagets endelige mål. "The text remains an object rather than an instrument, an occasion for the elaboration of meaning rather than a force exerted upon the world" (Tompkins 1980b: 225).

I innledningen til sin essaysamling *Against interpretation* skriver Susan Sontag at oppfatningen om at kunsten er "innhold" nærmest er en besettelse, og deres tanke hviler på et krav om at kunsten skal være mimetisk: "It is still assumed that the work of art *is* its content. Or, as it's usually put today, that a work of art by definition says something [...] What the overemphasis of the idea of content entails is the perennial, never consummated project of *interpretation*" (Sontag 1966: 4-5). Sontag legger til grunn antikkens definisjon av mimesis slik den er blitt fremstilt hos Platon og Aristoteles, som imitasjon av virkeligheten. Mimesis-begrepet la grunnlaget for tanken om at kunsten kan skilles ut i innhold og form. Kunsten er med andre ord legitim i den grad den er mimetisk, og kritikerens oppgave blir å se forbi form, og til selve kunstverkets essens, nemlig innholdet (eller hva det prøver å "etterligne"). Kanskje årsaken til utilstrekkeligheten (ved leser- og tekstbegreper som først og fremst er rettet mot spørsmål om betydning) nettopp ligger i det faktum at *Cent mille*, som uferdige språklige ytringer, strider mot tanken om mimesis? For en tekst som innebærer at leseren langt på vei kan betraktes som opphavet til sonettene, som forandrer seg hver gang man åpner boken, kan vel neppe sies å være en representasjon av naturen. Siden sonettene er potensielle, kan for eksempel kupletten "Le roi de la pampa retourne sa chemise/ pour la mettre à sécher aux cornes des taureaux" like gjerne være "Le roi de la pampa [...] / pour déplaire au profane ainsi bien qu'aux idiots" (C: 1.1, C: 8.2).

Er betydning med andre ord det uunngåelige utgangspunkt for å beskrive samspillet mellom tekst og leser? Jeg påstår ikke at leseren av *Cent mille* ikke er innblandet i betydningsproduksjon, men leseren produserer også sonetter "manuelt". Derfor krever *Cent mille* et teoretisk rammeverk som også betoner det Sontag kaller "transparence", kunstverkets umiddelbart sansbare aspekter, for å beskrive det "mekaniske" møtet mellom leser og tekst.<sup>25</sup> Selv om vi skal være forsiktige med å sette Iser og Fish i direkte sammenheng med oppfatningen om en verkimmanent betydning, kan det tenkes at reader-response-teoriens litt ensidige oppmerksomhet mot betydning har gått på bekostning av det umiddelbart sansbare

---

<sup>25</sup> "Transparence means experiencing the luminousness of the thing itself, of things being what they are" (Sontag 1966: 13)

ved litteraturen. Uansett begynner det forhåpentligvis å bli klart at *Cent mille* vanskelig lar seg betrakte ved hjelp av klassiske tekst- og lesebegreper.

I "The ideology of form" beskriver Jan Baetens samspillet mellom leser og begrenset litteratur ("constrained literature") som en "mechanical accident" (Baetens 1997: 11). Når vi først har satt oss fore å undersøke den prosessen som utspiller seg mellom *Cent mille* og leseren, kreves et teoretisk rammeverk som tar høyde for dette mekaniske møtet mellom tekster og en leser som er "medskaper", ikke utelukkende på det semantiske planet, men som rent fysisk er med på å forme teksten "jusque dans la matérialité de sa lecture" (Le Tellier 2006: 231). På samme måte melder det seg dermed et behov for et tekstbegrep som tar høyde for at *Cent mille* er en mekanisk innretning.

## 4.2 Hypertekst: Andre tekster, andre lesere

Jeg skal i det følgende se på hypertekstbegrepet slik det er blitt skissert av Jay David Bolter og George Landow. I kraft av å ha "ukonvensjonelle" tekster som gjenstand, gjør de også rom for en ny type leser som "skaper" teksten.

Selv om mange kanskje ikke er kjent med begrepet, er mange mennesker i den vestlige verden nå til dags kjent med fenomenet hypertekst. Hypertekstbegrepet ble først formulert av Theodor H. Nelson i 1965, men selve fenomenet kan spores tilbake til Vannevar Bushs "Memex". For bedre å kunne møte de enorme mengder med informasjon som forskere måtte hankses med, foreslo Bush i artikkelen "As we may think" (1945) et mekanisk instrument som ville gjøre det lettere å lagre og gjenfinne informasjon. Tradisjonelle måter å organisere og arkivere store mengder tekst på, hvor informasjonen ofte var ordnet alfabetisk eller etter grove kategoriseringer, strider mot menneskets angivelig assosiative tenkemåte. Hensikten med memexen var derfor å organisere flere tekster slik at leseren, gjennom assosiative innfall, lettere kunne hoppe fra tekst til tekst. Bush så for seg en maskin som forskeren kunne plassere bøker eller papirer i, og ved hjelp av skjermer, spaker og motorer kunne leseren bla med stor hastighet gjennom en virtuell gjengivelse av tekstmassen. I tillegg tillot memexen leseren å tilføye kommentarer til tekstene. Til tross for at Bush forestilte seg memexen lenge før datamaskinen ble til, kan den absolutt betraktes som en forgjenger av den digitale hyperteksten. Nå, over 60 år etter at memexen ble påtenkt, vil det være vanskelig ikke å få øye på den nye informasjonsteknologiens utbredelse. For på samme måte som Gutenbergs trykketeknikk revolusjonerte måten vi kunne lagre og videreføre kunnskap på, har utviklingen

innenfor digital teknologi ført med seg nye måter å forvalte kunnskap på. Uten muligheten til raskt å kunne vandre fra ett sted til et annet i en stor mengde tekst ville oppgaven å finne frem i for eksempel reparasjonsmanualer til moderne rutefly, som ofte teller hundre tusen sider, bli en ganske strevsom affære. Mange lærebøker og oppslagsverk har for lengst funnet veien til CD-ROM eller internett, og er således avanserte former for hypertekst hvor tekster, bilder og lyd kan kobles sammen på mange vis. Etter hvert har også skjønnlitteraturen blitt digitalisert, ikke bare i form av elektroniske bøker, som gjør det mulig å gjengi for eksempel en roman på dataskjermen. Dessuten er en stor del av det som kalles hyperpoesi eksperimentelle litterære prosjekter som aktivt utnytter den digitale teknologiens muligheter til for eksempel å skape animasjoner og dynamikk i teksten.<sup>26</sup>

En kort redegjørelse for hypertekstbegrepet bør innlede med et eksempel på det empiriske grunnlaget for den hypertekstteorien jeg her skal diskutere. Selv om de selvfølgelig varierer, synes mye av litteraturen rundt begrepet å nære en spesiell interesse for Michael Joyces hypertekstroman *Afternoon, a story*. Dette skyldes antagelig at den for mange fremstår som selve pionerprosjektet innen digital skjønnlitteratur. *Afternoon* er historien om Peter, en nyskilt mann som har vært vitne til en bilulykke hvor hans sønn og tidligere kone kanskje har vært innblandet. Romanen består av 538 tekstfragmenter som leseren kan vandre mellom, i hvilken som helst retning, ved å trykke på ord som fungerer som lenker til andre tekstfragmenter. Det er ikke tilfeldig hvilke fragmenter han får opp, ettersom ordene har en tematisk tilknytning til de fragmentene de fremkaller. Etter hvert som leseren hopper fra det ene fragmentet til det andre, skaper han et historieførløp. Når leseren etter hvert føler han har fått nok, er historien over. Jeg skal i det følgende ta for meg hypertekstbegrepet, fortrinnsvis gjennom Jay David Bolter. George Landow skal også trekkes inn. Hans forståelse av hypertekst er beslektet med Bolters, men han betoner i enda større grad enn Bolter hva hyperteksten innebærer for litteraturteorien.

#### 4.2.1 "Writing space" og "reader-author"

I boken *Writing space* (1991) fremmer Jay David Bolter tanken om at den digitale teknologien fører med seg en ny type "writing space" ("skrivefelt", min oversettelse), som han definerer som "the physical and visual field defined by a particular technology of writing" (Bolter 1991:11). Skrivefeltene arter seg på forskjellige måter, avhengig av hvilket medium de inngår i:

---

<sup>26</sup> For en mer inngående beskrivelse av hyperpoesien kan for eksempel Rui Torres' artikkel "Digital poetry and collaborative *wreadings* of hypertext" (Torres 2004) konsulteres.

For early ancient writing, the space was the inner surface of a continuous roll [...] For medieval handwriting and modern printing, the space is the white surface of the page, particularly in a bound volume. For electronic writing, space is the computer's videoscreen where text is displayed as well as the electronic memory in which text is stored. The computer's writing is animated, visually complex, and to a surprising extent malleable in the hands of both writer and reader." (Bolter 1991:11)

Bolter historiserer mediene og betrakter naturligvis den elektroniske teksten som det siste tilskuddet til rekken av teknologier som opp gjennom tidene har gjort det mulig å lagre og lese tekster. På samme måte som papyrusrullen ble erstattet av kodeksen og kodeksen deretter måtte bukke under for den trykte, masseproduserte boken, er den elektroniske teksten blitt en konkurrent til den trykte boken og har på flere områder tatt over som det dominerende skrivefeltet.

De ulike skrivefeltene representerer også forskjellige måter å organisere teksten på. Mens den trykte boken arrangerer teksten i et hierarki, med begynnelse og slutt, kapitler, underkapitler og paginering som angir en rekkefølge for lesningen, er hyperteksten ifølge Bolter ikke-hierarkisk, den er et nettverk av likestilte tekstfragmenter som tillater leseren å velge sin egen "rute" gjennom teksten (Bolter 1991: 22-25). Den trykte boken fremmer i tillegg en forestilling om teksten som en avsluttet helhet: "Printing strengthened the impression of the book as a complete and closed verbal structure" (Bolter 1991: 86) Den er en fysisk og håndgripelig gjenstand som avgrensar teksten innenfor to permer. Den elektroniske teksten derimot,

does diminish the sense of closure that the codex and printing have fostered. Instead of a binding that the reader can grasp and pages that the reader can turn the computer uses storage media that must be hidden away in elaborate electro-mechanical devices, such as disk players or printed circuit boards (Bolter 1991:87)

Det faktum at den elektroniske teksten ikke er annet enn en virtuell og abstrakt størrelse, som til og med besørgeres av prosesser som foregår på et mikronivå, gjør at det ikke går an å avgrense den elektroniske teksten til en fysisk entitet. Denne grenseløsheten understrekes også av at hyperteksten utgjør et tilnærmet uendelig nettverk. "An electronic text never needs to end. It is a simple matter to branch to a new text or to break into the middle of a text, read a few screens, and then leave" (Bolter 1991: 87). Her kan det innvendes at litteraturteorien på ingen måte har betraktet trykte bøker som isolerte enheter. Både Julia Kristeva og Roland



Barthes har vært med på å prege en oppfatning om at tekster inngår i intertekstuelle relasjoner til andre tekster. Det virker imidlertid som Bolter er klar over muligheten for en slik kritikk og skynder seg med å presisere at elektroniske tekster flettes inn i hverandre, "not only metaphorically, as does a printed book, but operationally" (Bolter 1991:87). Elektroniske tekster kan dermed betraktes som intertekstuelle i dobbel forstand, både i Barthes' overførte betydning – som mer eller mindre implisitte påvirkninger – og i en mer konkret betydning, ved at hypertexter gjør det mulig å koble for eksempel en definisjon av "potensiell" i en internettordbok til en artikkel om Oulipo gjennom elektroniske lenker i teksten.

Med andre ord er hypertexten, i Bolters og Landows perspektiv, et grenseløst, elektronisk sammenkoplet nettverk av tekstfragmenter, som står i skarp kontrast til den trykte bokens tradisjon, med alt den innebærer av oppfatninger om teksten.

En grenseløs tekst er ikke uten implikasjoner for leseren. For en leser som kan vandre fritt fra den ene tekstbrokk til den andre, kan ikke lenger bare betraktes som "mottaker" av en "meddelelse", men også som medskaper av teksten.<sup>27</sup> Innen hypertextteorien er det en utbredt oppfatning at hypertexten gjør leseren til forfatter: "Hypertext [...] creates an active, even intrusive reader, [...] but in so doing, it infringes upon the power of the writer, removing some of it and granting that portion to the reader" (Landow 1997: 90). Fordi forfatteren oppgir en viss kontroll over teksten, tar leseren over enkelte trekk ved det som tradisjonelt har vært forbundet med forfatterrollen. Andre hypertextteoretikere, som for eksempel Rui Torres, går enda lenger i å erstatte leseren med forfatteren, et syn som gjerne resulterer i begrepet "wreader" (eller "reader-author"), "decisively eroding any remaining notions of author(ity)" (Torres 2004: 4). Med denne lesermutanten fremstilles hypertexten som et slags demokratiseringsprosjekt, fordi den bemektiger leseren på bekostning av forfatteren, som er blitt dyrket frem av den trykte bokens tradisjon. Bolter er spesielt tydelig på dette punktet:

As long as the printed book remains the primary medium of literature, traditional views of the author as authority and of literature as monument will remain convincing for most readers. The electronic medium, however, threatens to bring down the whole edifice at once. [...] The author is no longer an intimidating figure, not a prophet or a Mosaic legislator in Shelley's sense (Bolter 1991: 153)

Den trykte boken har angivelig fremmet forestillinger om forfatteren som en monumental figur, leseren som en "gjest" hos forfatteren og teksten som et parnass, "a monument to its author and age" (Bolter 1991: 3).

---

<sup>27</sup> Se Roman Jakobsons kommunikasjonsmodell i "Lingvistikk og poetikk" (Jakobson 1978).

#### 4.2.2 Hyperteksten og Barthes' idealtekst

Den franske litteraturteoretikeren Roland Barthes øver en temmelig utilsørt innflytelse hos Bolter: "When Roland Barthes draws his famous distinction between the work and the text, he is giving a perfect characterization of the difference between writing in a printed book and writing by computer" (Bolter 1997: 24). Likeledes hos Landow, som mener at Barthes har forgrepet noen av de mest markante trekk ved hyperteksten når han i *S/Z* skriver: "Dans ce texte idéal, les réseaux sont multiples et jouent entre eux; [...] il n'a pas de commencement; il est réversible; on y accède par plusieurs entrées dont chacune ne peut être à coup sûr déclarée principale" (Barthes 1970: 12). Også når det gjelder leseren synes Barthes å være forbløffende nøyaktig i beskrivelsen av hva hypertekstleseren angivelig gjør, særlig med tanke på at han skrev på en tid da kunnskapen om digitale medier i beste fall må ha vært begrenset. I *S/Z* skriver Barthes: "L'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte" (Barthes 1970: 10).

Det er imidlertid fare ved uten videre å ta Barthes' tekstbegrep til inntekt for hyperteksten. For mens Bolter og Landow er opptatt av å forankre hyperteksten i en teknologisk kontekst, er Barthes' Tekst løsrevet fra sine materielle sider. I det korte essayet "De l'oeuvre au texte" maner Barthes til en dreining fra Verk til Tekst og opererer således med et sterkt skille mellom de to. I motsetning til verket, som Barthes betrakter som den gripbare, fysiske boken, som begynner og ender mellom to permer og som kan plasseres i en bokhylle, er teksten langt mindre gripbar: "l'oeuvre se tient dans la main, le texte se tient dans le langage" (Barthes 1984: 71). Gjennom hermeneutiske eller filologiske tilnærminger, er verket det som kan tolkes, ved å forsøke å låse fast signifikatet, tegnets innholdsside, og det kan spores tilbake til en forfatter. Det oppmuntrer til strategier for å spore opp de innflytelser og slektskapsforhold som verket måtte inngå i og sette det i en sammenheng, det være seg i en historisk eller sosial kontekst.<sup>28</sup> Teksten, derimot, lar seg ikke "temme", men sørger heller for en konstant fordreining av signifikatet, en evig utsettelse av mening: "Le Texte, au contraire, pratique le recul infini du signifié" (Barthes 1984: 72). Teksten har heller ikke noe opphav, annet enn i språket, en vev av skjulte sitater og referanser som gjør den "plural". Når Landow og Bolter er opptatt av å utpeke leseren som opphavet til hyperteksten, kan de vel heller være inne på Verkets område.

---

<sup>28</sup> Løsrivelsen mellom tekst og forfatter formulerer Barthes mer inngående i essayet "La mort de l'auteur".

Ettersom Tekst og Verk fordrer to ulike lese måter, utvikler Barthes i *S/Z* ytterligere en distinksjon. Ifølge Barthes finnes et tradisjonelt syn som deler litteraturen inn i to kategorier. På den ene siden den "lesbare" teksten, representert ved 1800-tallets realistiske litteratur, som for eksempel Balzacs og Dickens' romaner, og på den andre siden den "skrivbare" teksten, som for eksempel nyromaner. Ifølge dette skillet kommuniserer "lesbare" tekster en åpenbar betydning, signifikatet lar seg sette fast og gjør leserne til forbrukere. Den "skrivbare" teksten derimot, krever leserens aktive deltagelse for å etablere en betydning. Følgelig blir leseren "un producteur du texte [...] le texte *scriptible*, c'est nous en train d'écrire" (Barthes 1984: 10). *S/Z* er Barthes' forsøk på å bryte ned dette skillet ved å vise hvordan Balzacs "Sarassine", en typisk "lesbar" tekst, ikke gjør det mulig gi den én enhetlig mening. Men en slik lesers virksomhet når han produserer den skrivbare teksten, befinner seg på et mer abstrakt nivå enn det hypertextens leser-forfatter driver med når han vandrer mellom forskjellige tekstdeler. I boken *Cybertext* påpeker Espen Aarseth dette misforholdet:

What Bolter sees as hypertext's "vindication of postmodern literary theory" is clearly a misalignment of the reader response and the poststructuralist (semiological) concepts of text with the philological (material) concept of text. [...] To read these theorists' claims as a call for a new type of text (hypertext) is to mistake their descriptive, epistemological investigation of signification (and their critique of certain previous paradigms) for a normative attack on the limits of a specific communication technology (printing). (Aarseth 1997: 83-84)

Når Barthes beskriver en leser som produserer teksten, er det for å vise en iboende ubestemthet i teksten som denne leseren spiller med på.

### 4.3 Problemfeltet

I mine øyne er et av de mest interessante aspekter ved hypertextteorien at den relativiserer den trykte boken og, mer generelt, viser hvordan teknologi betinger forestillinger om litteratur. Den digitale teknologien har skapt en ny form for tekst, og med det, andre lesere.

Bolter og Landow legger mye vekt på hvilke konsekvenser dette har for litteraturteorien, som de mener ikke er rustet for en ny type tekst. Et gjennomgangstema i hypertextteorien er behovet for en revurdering av tekst-, forfatter- og leserbegrepene. Landows artikler er også preget av en polemisk innstilling til litteraturfagernes manglende vilje til å gå hypertexten i møte. Årsaken til dette skal angivelig være at det litteraturteoretiske begrepsapparatet er rotfestet i den trykte bokens tradisjon, som har bidratt til å begrense vår oppfatning av litteratur til tekster med hierarkisk oppbygging i begynnelse, midte og slutt og

et absolutt skille mellom forfatter- og lesersubjekt: "Hypertext calls into question fixed sequence, definite beginning and ending, a story's « certain definitive magnitude », and the conception of unity and wholeness associated with all the other concepts" (Landow 1997:181).

Hyperteksten utfordrer også litteraturfagene fordi den litterære analyse angivelig forutsetter at vi har oversikt over den litterære teksten i sin helhet. I hyperteksten, og i *Cent mille*, har vi derimot med en uoverstigelig mengde tekst å gjøre, og vi må gi opp tanken om å mestre teksten til fulle: "Critics can never read *all* the text and then represent themselves as masters of the text as do critics in printed text.[...] Quantity removes mastery and authority, for one can only sample, not master, a text" (Landow 1994: 35). Denne holdningen til teksten er selvfølgelig noe vi også må innta med hensyn til *Cent mille*. Vi har med en uhorvelig mengde mulige sonetter å gjøre, og alt vi kan gjøre, i hvert fall i en masteroppgave, er å "prøve" sonetter. Isers leser derimot, som må få alle de meningsbærende sekvensene i teksten til å passe sammen, er en leser som befatter seg med teksten som en helhet.

Skillet mellom digitale og papirbaserte tekster setter *Cent mille* i et litt tvetydig forhold til hypertekstbegrepet. I likhet med den digitale hyperteksten består den av ikke-fastsatte tekstbrokker (verselinjene), som leseren må sette sammen til én sekvens (sonetten). Deler av den kreative prosessen blir overført til leseren, og vi har dermed å gjøre med en aktiv leser. Denne leseprosessen er imidlertid ikke grenseløs på samme måte som hyperteksten er. Selv om antallet mulige sonetter er nesten ubegripelig stort, er det ikke desto mindre begrenset til hundre tusen milliarder, verken mer eller mindre. Sonettgenren i *Cent mille* definerer også visse grenser, ettersom en sekvens (sonetten) ikke kan inneholde mer enn fjorten verselinjer. Til sammenligning er det bare leseren som setter grenser for når han vil stanse historien i en hypertekst som Joyces *Afternoon*. Følgelig kan han skape en nærmest endeløs historie av tekstens 538 tekstfragmenter, ettersom det bare er han som bestemmer når sekvensen skal ta slutt. Kløften som Landow og Bolter setter opp mellom den trykte boken og den digitale hyperteksten, forsterker ytterligere *Cent milles* tvetydige forhold til hypertekstbegrepet, av den enkle grunn at den er en bok.

Om ikke hypertekstbegrepet umiddelbart kan hengsles på *Cent mille*, kan i hvert fall hypertekstteorien tjene til å sirkle inn noen stikkord som kan hjelpe oss et stykke på vei mot å avdekke hvordan *Cent mille* virker. Som med hyperteksten er det snakk om en måte å organisere teksten på i tekstbrokker. Men det er også snakk om tekstmekanismer. Ifølge George Landow kan møtet mellom hyperteksten og dens "reader-author" nærmere bestemt spores tilbake til "the electronic links that join [individual blocks of text]" (Landow 1994: 1).

De elektroniske lenkene gjør det mulig for leseren å koble sammen tekstfragmentene, og uten dem ville hyperteksten ikke vært annet enn en samling fragmenter. I *Cent mille* er det selvfølgelig ikke elektroniske lenker som gjør oss i stand til å sette sammen verselinjene, men vi kan likevel tenke oss lignende mekanismer, men i ”analog” forstand. I første del av kapitlet tok jeg til orde for at hvis vi skal belyse det mekaniske møtet mellom *Cent mille* og leseren, må vi løsrive oss fra en oppfatning av litteratur som hovedsaklig et spørsmål om betydning. Hypertekstteorien gir oss imidlertid et grunnlag for å se litteratur som teknologi og mekanismer som betinger måten vi omgås litteratur på.

## DEL 5- TEKSTMEKANIKK

Denne oppgavedelen bygger videre på konklusjonene fra forrige kapittel, hvor vi kunne konstatere at tekst- og leserbegreper slik de er blitt definert av lese-teorien, ikke er dekkende for *Cent mille*. Videre trakk jeg frem hypertextbegrepet, som betegner en elektronisk form for "writing space" som organiserer tekstens bestanddeler i en ikke-hierarkisk struktur. Disse tekstbrokkene er sammenkoblet gjennom elektroniske lenker. Det ble også klart at samspillet mellom "leser-forfatteren" og hypertexten er betinget av denne måten å organisere teksten på. Selv om *Cent mille* ikke uten videre kan knyttes til hypertextbegrepet, deler de visse fellestrekk, og det er disse jeg skal forfølge i denne delen av oppgaven. På samme måte som i hypertexten dreier det seg om en måte å organisere teksten på, samt en svært aktiv lezerskikkelse.

Jeg skal trekke frem noen bidrag av medieforskeren Espen Aarseth, særlig hans begrep om ikke-linearitet. I stedet for å trekke et skille mellom to teknologier, skjelner Aarseth mellom ikke-lineære og lineære tekster. Ikke-linearitet omfatter, kort fortalt, tekster som ikke inneholder en fastsatt ordsekvens, men hvor ordenens rekkefølge endres fra lesning til lesning. Dette uttrykket hengsler han i boken *Cybertext* på ytterligere to begreper. Aarseth lar "cybertekst" betegne tekster som er ikke-lineære og som i tillegg er "ergodiske", det vil si at den krever en såkalt "ekstranoematisk" handling fra leserens side, med andre ord en utvidet lese-koreografi. Jeg skal diskutere *Cent mille* i forhold til disse tre begrepene.

Ikke-linearitet er imidlertid et sammensatt konsept, og ved å stille Rui Torres' forståelse av begrepet opp mot Aarseths, vil jeg forhåpentligvis avdekke noen nyanser. Jeg skal trekke frem Stéphane Mallarmés dikt "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" i en kritikk av Torres' forståelse av begrepet, men diktet skal også tjene til å betone *Cent milles* til dels motstridende forhold til ikke-linearitet. Det finnes en sterk dragning mot det lineære i *Cent mille*. Hensikten med sonettmaskinen er å opprette en lineær ordsekvens, og ved å vise til sonettens strenge idémessige oppbygging og det Hallvar Lie kaller "sonettens estetiske program", vil jeg påstå at *Cent mille* ikke uten videre kan kalles ikke-lineær.

Jeg skal også trekke frem Gunnar Liestøls begrep "multilinearitet", som et begrep som tar høyde for at linearitet og ikke-linearitet kan eksistere side om side i tekster som *Cent mille*. Liestøls bidrag er anlagt på Gérard Genettes narrative teorier, og peker på hvordan leseren spiller ut forskjellige narrative nivåer for å konstruere en sonett. Det avtegner seg dermed en leser som ikke bare utfører en ergodisk handling, men som i tillegg utfører retoriske

operasjoner. Denne delen av oppgaven tar med andre ord sikte på å tegne et mer nøyaktig bilde av hvordan *Cent mille* virker.

### 5.1 Ikke-linearitet, ergodisk litteratur og cybertekst

I motsetning til Landow og Bolter, som forankrer hypertekstbegrepet i en digital teknologi og Barthes' idealttekst, opererer Espen Aarseth med et mye videre tekstbegrep som deler teksten i to aspekter. På den ene siden er tekstens "informative" aspekt, og på den andre tekstens "tolkbare" (interpretative) side. Det han kaller det "informative" aspektet er teksten som et teknisk, historisk og sosialt objekt og omfatter observerbare trekk som skriptet (ord og setninger), struktur, samt den praktiske tilnærming den krever fra leserens side: "The informative aspect of the text is usually the harder to see, because it is the most obvious" (Aarseth 1994: 53). Det tolkbare ("interpretative") aspektet derimot, legger vekt på hvordan man individuelt forstår tekster og har dominert synet på den klassiske, lineære teksten og leseren som utelukkende innblandet i en betydningsproduksjon (Aarseth 1994: 53). Disse to sidene ved teksten lever side om side og er gjensidig avhengige i en leseprosess. Det er likevel det informative aspektet ved teksten som Aarseth retter oppmerksomheten mot, når han i artikkelen "Nonlinearity and literary theory" definerer en ikke-lineær tekst som "an object of verbal communication that is not simply one fixed sequence of letters, words, and sentences but one in which the words may differ from reading to reading because of the shape, conventions, or mechanisms of the text" (Aarseth 1994: 51). Det faktum at to personer sannsynligvis aldri vil lese de samme sonettene i *Cent mille*, selv om de leser fra samme bok, kan dermed forankres i konvensjoner, mekanismer og organiseringen av en tekst, ikke i teknologisk opphav.

Ikke-lineariteten er en egenskap ved "cyberteksten", en betegnelse som retter søkelyset mot "the mechanical organization of the text, by positing the intricacies of the medium as an integral part of the literary exchange" (Aarseth 1997: 1). Til tross for begrepets noe futuristiske klang, omfatter det både papirbaserte og digitale tekster. Den litterære utvekslingen som kjennetegner all cybertekst, kaller Aarseth "ergodisk".<sup>29</sup> Følgelig er leseren i den ergodiske cyberteksten

a more integrated figure than even reader-response theorists would claim. The performance of their reader takes place all in his head, while the user of cybertext also performs in an extranoematic sense. During the cybertextual

<sup>29</sup> "Ergodisk" er et begrep hentet fra fysikken og stammer fra de greske ordene "ergos" og "hodos", som betyr henholdsvis "arbeid" og "sti" (Aarseth 1997: 1).

process, the user will have effectuated a semiotic sequence, and this selective movement is a work of physical construction that the various concepts of “reading” do not account for. This phenomenon I call *ergodic*[...] In ergodic literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text. (Aarseth 1997:1)

De tre begrepene cybertekst, ikke-linearitet og ergodisk litteratur kretser rundt implikasjonene av tekstens mekaniske organisering.

For det første betegner det ergodiske et samspill mellom tekst og leser, og den ergodiske litteraturen er forskjellig fra ikke-ergodisk litteratur ved at den krever en ikke-triviell (kroppslig eller taktil) handling fra leserens side, det vil si en respons som går utover det å bla om sidene eller la øyene vandre langs ordene. I *Cent mille* utfører leseren disse handlingene når han blar i de oppklippede boksidene og legger de forkastede verselinjene inn i utbrettsiden før han deretter kan begynne å lese en sonett. For å skille denne leseren fra reader-response-teoriens leser, som er blitt definert med betydningsproduksjon for øyet, kaller Aarseth leseren i den ergodiske teksten for en ”bruker”.

For det andre betegner ikke-linearitet tekstens interne organisering, og som nevnt ovenfor, forankrer Aarseth denne egenskapen i mekanismer, konvensjoner og form. Ikke-linearitet, slik jeg forstår Aarseth, er en nødvendig egenskap ved den ergodiske cyberteksten, men ikke alle ikke-lineære tekster trenger å være ergodiske. Selv om ikke-linearitet kan variere i kompleksitet og omfang, noe Aarseth tar høyde for gjennom en omfattende typologi (Aarseth 1997: 58-75), viser hans definisjon at også papirbaserte tekster kan generere ikke-linearitet. På samme måte som ergodisk litteratur bygger på sin motsetning til ikke-ergodisk litteratur, er ikke-linearitetsbegrepet definert i opposisjon til den lineære teksten. Forståelsen av tekst som lineære ordsekvenser har dannet et premiss for reader-response-teoriens leser: ”reader has – until now – always been defined by literary theorists with only the linear text in mind” (Aarseth 1994: 67). Ikke-lineære tekster er derimot leserløse, av den enkle grunn at det ikke går an å lese en ikke-lineær tekst i sin helhet. Når vi i *Cent mille* skal ta for oss den tredje verselinjen i den andre kvartetten, plukker vi ut en verselinje. Samtidig velger vi bort ni andre verselinjer. Ingen av de ti verselinjene kan eksistere side om side i et dikt:

Like optical illusions, we can imagine first one, then the other, but not both at the same time. When we look at such a nonlinear text, we cannot read it; and when we read it, we cannot see the whole text. Something has come up between us and the text, and that is ourselves trying to read. This self-consciousness forces us to take responsibility for what we read and accept that it can never be the text itself. (Aarseth 1994: 64)



Som dører som lukker seg over teksten, kan vi betrakte båndene hvorpå verselinjene står som symboler for hvordan teksten stadig unnslipper. Når vi blar, velger og fikserer verselinjene, velger vi samtidig bort. Gjennom denne utvelgelsen blir vi stadig minnet på at teksten aldri vil tre frem i sin helhet, og vi må nøye oss med at vi bare får glimt av den. Aarseth har også merket seg disse trekkene ved *Cent mille* og skriver: "Few texts drive home the point of the readerless text more abundantly than Raymond Queneau's *Cent mille milliards de poèmes*" (Aarseth 1994: 66). "Leseren" i den leserløse teksten må dermed innta rollen som en agent for teksten.

På bakgrunn av dette kan vi si at *Cent mille* er en cybertekst. Den er ergodisk i den forstand at den krever en kroppslig, taktil handling fra leserens side. Den er leserløs i dobbel forstand, både fordi den motsetter seg konvensjonelle lesebegreper og innsetter en bruker, og fordi teksten aldri trer frem i sin helhet. *Cent mille* er en ikke-lineær tekst fordi den ikke består av en fastsatt, lineær ordsekvens, men av individuelle verselinjer som kan kombineres på utrolig mange forskjellige måter. Den er ikke bare semantisk ustabil, slik lineære tekster blir betraktet, men også syntaktisk ustabil. Denne egenskapen ved boken kan knyttes til den typografiske og materielle utformingen av boken, som utgjør en mekanisme som gjør det mulig å kombinere verselinjer.

I tråd med Aarseths definisjon skal det også være mulig å spore *Cent milles* ikke-lineære egenskaper tilbake til konvensjoner. I all tekster finnes det konvensjoner som dikterer vår umiddelbare og praktiske tilnærming til litteraturen. Selv om det er fullt mulig å lese for eksempel Queneaus roman *Le chiendent* i den rekkefølgen vi selv ønsker, tilsier konvensjoner (representert blant annet av paginering) at vi begynner på første side og fortsetter på andre og så videre. I *Cent mille* kan vi forestille oss at en lignende konvensjon angir en måte å nærme oss boken på som, i motsetning til *Le chiendent*, gjør den ikke-lineær.

## 5.2 Rui Torres, Mallarmé og problemer med ikke-linearitetsbegrepet

Ikke-linearitetsbegrepet er imidlertid litt mer komplisert enn det hittil er blitt fremstilt som. Til sammenligning vil jeg trekke frem et ikke-linearitetsbegrep som hypertekstforskeren Rui Torres anvender i artikkelen "Digital poetry and collaborative *wreadings* of literary texts" (Torres 2004). Hans forståelse av begrepet er ikke like teoretisk gjennomarbeidet som Aarseths, men det avdekker likevel visse nyanser. Torres skriver at "linearity is in the

beholder's eyes. It is actually up to the reader to accept, or not, the scheme provided by the author [...] The reader can browse and interpret a linear narrative in a non-linear manner, and a non-linear poem can be read in linear form" (Torres 2004: 3). Dette eller lignende forståelser av begrepet kan synes ganske utbredt og referer altså til leserens subjektive erfaring av en tekst, fremfor å vise til spesielle egenskaper – mekanismer – ved tekster.

For Torres legger spesielt lyrikken til rette for en ikke-lineær lesning. I motsetning til prosaen, forsøker nemlig det poetiske språket å tematisere diktets romlige utstrekning og konkrete form. Derfor utfordrer lyrikken den lineære fremstillingen som prosaen forutsetter: "Where narrative informs, poetry suggests; where prose invokes the linearity and the arbitrariness of the written word, poetry promotes non-linear configurations" (2004: 1). Dette kan i og for seg virke riktig. Med rytme og klang legger lyrikken vekt på språkets lydlige egenskaper, og gjennom organisering av verselinjer og strofer spiller den på sin visuelle fremtoning. Da Viktor B. Sjklovskij med artikkelen "Kunsten som grep" formulerte et kunstsyn som gjør "at vi igjen skal føle tingene, for igjen å gjøre sten til sten" (Sjklovskij 1991: 16), var det først og fremst med tanke på lyrikken. Og når Atle Kittang og Asbjørn Aarseth definerer den lyriske genrens hovedtrekk, peker de på et språk som forsøker "å konkretisere seg" (Kittang 1998: 40) og trekker deretter frem den amerikanske dikteren Archibald MacLeishs berømte linjer fra diktet "Ars Poetica": "A poem should not mean/ But be". Det samme kan også sies om sonettgenren. I første del av denne oppgaven nevnte jeg Schlegels analogi mellom det greske tempelet og sonettens geometriske form. Kvartettens kubiske størrelse og tersettenes triangulære form maner frem bildet av et gresk tempel, noe som gir sonetten en romlig karakter.

Det er imidlertid enkelte svakheter ved Torres' begrep. Først og fremst innebærer en subjektiv forståelse av ikke-linearitet at det også skal være mulig å lese lineært. "Å lese lineært", som Torres åpenbart bare ser som en mulighet, er i beste fall overflødig ordbruk. Det er nemlig simpelthen umulig å lese på annet enn en lineær måte. Skrift er alltid gjenstand for en lineær lesning, siden vi registrerer informasjon suksessivt. Sammenstillingen av Aarseths og Torres' oppfatninger avdekker en viktig nyanse. Mens Torres virker opptatt av *måten* han leser på, er Aarseth mer opptatt av hva brukeren leser *fra*.<sup>30</sup> "It is useful to distinguish between strings [of information] as they appear to the readers and strings as they exist in the text" (Aarseth 1997: 62). Informasjonssekvenser slik de fortoner seg for leseren kaller Aarseth for "skriptoner", mens de som finnes på boksiden kaller han "textoner". Ifølge denne

<sup>30</sup> En løs gjengivelse av Aarseths replikk til den kritikken han har fått for begrepet sitt: "The problem was that, while they focused on what was being read, I focused on what was being read from" (Aarseth 1997: 3).

inndelingen går det an å produsere hundre tusen milliarder skriptoner av *Cent milles* hundre og førti tekstoner. Ikke-linearitet finnes der hvor rekkefølgen mellom tekstfragmenter ikke er gitt.

Siden skrift alltid angir en rekkefølge for lesningen, vil jeg påstå at Torres' antydning om at diktets konkrete form alene kan omvelte lineariteten, ikke er holdbar. Jeg skal argumentere mot Torres' oppfatning ved å trekke frem den franske lyrikeren Stéphane Mallarmés ”Un coup de dés jamais n'abolira le hasard”. Å unnslippe lineariteten preget ifølge Virginia La Charité Mallarmés forfatterskap. Med dette for øye utviklet han ulike strategier, som for eksempel å benytte seg av et ordforråd som konnoterer bevegelse, samt en eksperimentering med tegnsettingen, men oppdaget tidlig at det poetiske språkets iboende evne til å konkretisere seg selv og tematisere sin egen romlighet alene ikke var nok til å unnslippe lineariteten som skriften dikterer. I ”Un coup de dés jamais n'abolira le hasard” (Mallarmé 1998: 256) når Mallarmés forsøk på å befri diktet fra skriftens lineære tvang sin mest avanserte form. Selv om diktet vanskelig lar seg sammenfatte, er motivet ganske klart: Et skip er fanget i en storm, og kapteinen om bord må bare medgi at hans sjømannskap ikke vil berge skipet fra forlis. Han står da overfor et valg: Enten lar han det opprørte havet sluke fartøyet, eller han kaster terningene, i håp om at det skal kunne temme tilfeldighetenes gang. Som diktet imidlertid antyder, vil terningene aldri oppheve tilfeldigheten, derav tittelen. Denne erkjennelsen står i skarp kontrast til diktets komposisjon, hvor lite ser ut til å være overlatt til tilfeldighetene. Noen ord former klynger her og der på boksiden, mens andre former korte setninger eller står enkeltvis. Videre varierer de i størrelse og skrift, enkelte er trykket i fet skrift, mens andre igjen står i kursiv. Diktets mest påtagelige trekk er imidlertid det Mallarmé i forordet kaller ”les blancs” og som han selv la stor vekt på: ”Les « blancs », en effet, assument l'importance, frappent d'abord; la versification en exigea, comme silence alentour [...]” (Mallarmé 1998: 253). La Charité bemerker at hele 72 % av diktet består av blanke felter: ”Quantitatively, space is the predominant structuring component” (La Charité 1987: 48). Mallarmé gjør de blanke feltene til en viktig litterær komponent i diktet ved å sette dem opp mot de trykte ordene. Spenningen mellom det trykte og det utrykte består i at det trykte tvinger frem en linearitet som det utrykte destabiliserer: ”It is unreliable, uninformative, non-performative space in *Un coup de dés* which determines the reading process” (La Charité 1987: 44) For Mallarmé var ikke boksidens blanke felter bare bakgrunn – ”writing space” – men et strukturerende og litterært virksomt element som forpurrer boksidens linearitet og er en like uunnværlig del av det trykte diktet som ordene selv. Dette får konsekvenser for leseren, ettersom hans respons rettes mot det utrykte. La Charité skriver: “The poet

manipulates the medium of print to such an extent that it ceases to make the words and lines speak for themselves. The response to the text – and therefore the communication – lies in the dynamics of the space, not in the print” (La Charité 1987: 86-87). Mallarmés dikt viser at i motsetning til det Torres synes å antyde, legger lyrikkens romlige utstrekning gjennom skrift ikke alene til rette for ikke-linearitet. Bare i den grad det utrykte kan destabilisere skriftens linearitet, enten ved å klippe mellom verselinjene, gjennom elektroniske lenker eller en storstilt mobilisering av blanke felter, kan en tekst betraktes som ikke-lineær. Uansett i hvor stor grad et dikt forsøker å konkretisere seg, vil skriften alltid produsere linearitet til en viss grad. Derfor er det ikke det konkrete rommet åpnet opp av skriften som skaper ikke-linearitet, men snarere rommet *utenfor* det trykte som genererer ikke-linearitet. For at et dikt eller hvilken som helst annen tekst skal betegnes som ikke-lineær, må det noe mer til. Som Aarseth antyder, er ikke-linearitet resultatet av mekanismer, konvensjoner eller en romlig organisering av teksten som skaper en usikkerhet med hensyn til rekkefølgen tekstsekvenser skal leses i.

Når det gjelder *Cent mille* spesielt, vil jeg til og med hevde at det nettopp er når en sonett tar form, at lineariteten trer frem, om enn for en stakket stund. I løpet av sonettkomposisjonen i *Cent mille*, finner sted et omslag fra en ikke-lineær ”masse” av verselinjer og potensielle sonetter til den fikserte, lineære teksten som sonetten er. En sonett som altså angir rekkefølgen for hvordan den skal leses. Sonetttradisjonen som *Cent mille* skriver seg inn i, er nemlig grunnleggende (og ideologisk) en lineær konstruksjon. Tidligere i denne oppgaven skrev jeg om sonettformen og trakk frem det Hallvar Lie kaller sonettens ”estetiske program”; en todeling mellom de to første og de to siste strofene, ofte markert av en såkalt ”volta”, og en idémessig oppbygging som ”har sin analogi en vitenskapelig undersøkelses logiske tankegang” (Lie 1967: 655). Sonettgenrens estetiske program er et eksempel på at lyrikken til og med kan støtte opp om en lineær struktur med begynnelse, midte og slutt. Vi kan dermed si at lineariteten er programfestet i sonettgenren.

Sonettens to-delning kan betraktes som emblematiske for det omslaget som inntreffer under sonettkomposisjonen i *Cent mille*. På den ene siden eksisterer disse hundre tusen milliarder dikt kun som potensielle sonetter – som en ren ikke-lineær struktur. På den andre siden eksisterer det diktet som til enhver tid er fiksert av leseren som en aktualisert og lineær struktur. Det finnes dermed en tydelig dragning mot det lineære som setter *Cent mille* i et ambivalent forhold til ikke-linearitetsbegrepet. Resultatet av denne sonettmaskinen er jo en (gjen-)oppbygging av en lineær struktur, om enn for en stakket stund. Som jeg påpekte i andre del av denne oppgaven, er sonetten en form som påberoper seg en strengt ”avgrenset, typografisk form” (Janss 2003: 199) med klar inndeling i begynnelse, midte og slutt, og

sonettgenrens ”estetiske program” om en tankemessig utvikling fra begynnelse til slutt forsterker denne tvetydigheten i *Cent mille*. Mens sonettformen målbærer at ”toute chose doit avoir une fin”, undertrykker det ikke-lineære slike strukturer.

Her står jeg kanskje selv i fare for å bli beskyldt for ikke å skjelne mellom ”det man leser fra” og ”det man leser”, så jeg skal utdype: I for eksempel Mallarmés ”Un coup de dés” leser man *fra* en ikke-lineær tekst, i form av det Aarseth kaller ”tekstoner”, og den suksessive registreringen av tekstoner skaper dermed et lineært ”skripton”. Men bare i hodet på leseren. I *Cent mille* derimot, trer det lineære skriptonet frem på siden. I denne leserløse teksten er det bare det lineære skriptonet vi har tilgang til. Med andre ord opptrer linearitet og ikke-linearitet på flere forskjellige nivåer, avhengig av i hvilken fase av sonettkomposisjonen brukeren er i. Problemet har ikke så mye med Aarseths definisjoner som med selve begrepet ”ikke-linearitet” å gjøre. I kraft av å være negerende tar det ikke høyde for at linearitet også kan opptre i *Cent mille*.

Min innvending mot ikke-linearitetsbegrepet går altså ut på at det ikke nødvendigvis klarer å fange bokens skiftende og til dels motstridende forhold til linearitet på en presis måte. I *Cent mille*, er helheten som sonetten forutsetter selve målet med brukerprosessen. Jeg vil trekke frem Gunnar Liestøls begrep ”multilinearitet”, slik han definerer det i artikkelen ”The reader’s narrative in hypertext”, som en et mer nyansert begrep.

### 5.3 Multilinearitet

I artikkelen ”The reader’s narrative in hypertext” (Liestøl 1994) presenterer Liestøl et syn på hypertekst tuftet på den strukturalistiske narrative teorien som Gérard Genette presenterte i *Nouveau discours du récit* (1983).<sup>31</sup> I arbeidet med å studere den narrative strukturen i tekster av Marcel Proust, opererte Genette med en distinksjon mellom to tidslinjer, her gjengitt av Liestøl: ”Narrative is a [...] doubly temporal sequence [...]: There is the time of the thing told and the time of the narrative (the time of the signified and the time of the signifier)” (Liestøl 1994: 92). På den ene siden står altså diskursen (”the discourse line”), som betegner tiden for fortellingen, og på den andre siden, tiden for det som fortelles, med andre ord historien (”the story line”). Forholdet mellom disse to tidslinjene deler så Genette i tre kategorier. Den første gjelder måten rekkefølgen (”order”) av elementene i historien fortelles i diskursen på. For hypertekstens vedkommende er Genettes tanke om rekkefølge viktig for å belyse at vi ”leser” og ordner hypertekstens bestanddeler i en rekkefølge som er uavhengig av hvordan

---

<sup>31</sup> Selv om Liestøl omtaler hyperteksten, er hans teori også relevant for papirbaserte tekster som *Cent mille*.

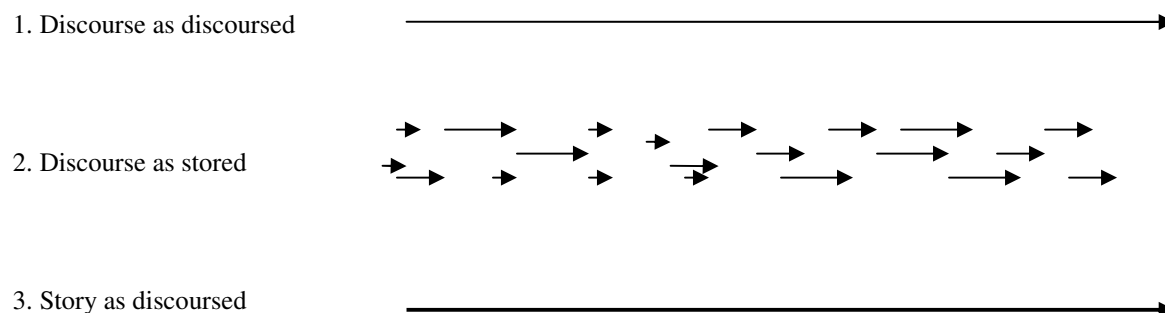
informasjonen er ordnet i hyperteksten. Den andre kategorien omfattes av varighet ("duration") som et forhold mellom de to tidslinjene. Frekvensen ("frequency") handler om hvor mange ganger en hendelse i historien blir fortalt i diskursen.

Liestøl argumenterer for at den multilineære teksten tilfører noe nytt til dikotomien mellom historien og diskursen, en avart av diskurslinjen som han kaller

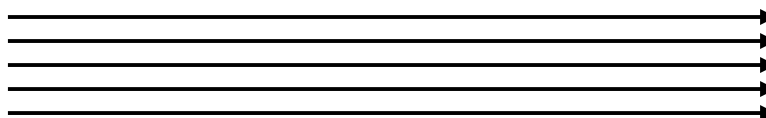
the discoured text or a *discourse-as-discoursed* – the actual use and reading of the digitally stored text. It is, in other words, the creation of a path based on the selection and combination of elements existing in a spatial and non-linear arrangement of nodes and links (Liestøl 1994: 96).

Dette er diskursen slik den *i praksis* blir produsert og *lest* av brukeren. Den første diskurslinjen, som beskrevet av Genette, døper Liestøl om til "discourse as stored", ettersom den er spatial, ikke-lineær og "lagret" i boken eller dataprogrammet. Begrepet "Discourse as discoured" derimot er temporal (og dermed lineær), den er noe som foregår i praksis.

Til disse diskurslinjene tilsvare to tidslinjer på historiens nivå, som Liestøl kaller "story as discoured" og "story as stored": "There is only one possible or potential story-as-stored and one actual story articulated by discourse-as-discoursed" (Liestøl 1994: 97). Ved å overføre disse begrepene til *Cent mille* kan vi hevde at, som en sekvens uavhengig av brukeren når for eksempel boken er lukket, eksisterer sonettene som 140 verselinjer (discourse-as-stored) og som hundre tusen milliarder potensielle sonetter (stories-as-stored). Når brukeren deretter komponerer en sonett, trer en lineær sonett frem (discourse-as-discoursed), samt sonettens narrative forløp (story-as-discoursed). Følgende diagram kan forklare de forskjellige narrative nivåene (Liestøl 1994: 97):



4. Story as stored  
(potential story lines)



I *Cent mille* utspiller disse narrative nivåene seg på følgende måte. Når boken er lukket, eksisterer teksten bare på nivå 2 og 4, det vil si som 140 uavhengige verselinjer ("discourse as stored") og som tusen milliarder potensielle dikt ("story as stored"). Vi kan dermed si at det er på nivået til "discourse-as-stored" at ikke-linearitet opptrer. Når brukeren deretter har komponert en sonett, eksisterer *Cent mille* på nivå 1 og 3, som en lineær struktur. Derfor er multilinearitetsbegrepet mer dekkende for *Cent mille*.

De forskjellige narrative nivåene knytter Liestøl til en primær og en sekundær forfatter. Queneau, den primære, er opphavet til "discourse-as-stored", mens brukeren, den sekundære, står for "discourse-as-discoursed". Vi kan med andre ord snakke om et delt forfatterskap, hvor både vi og Queneau er med på å forme den litterære teksten.

Den narrative tilnærmingen viser hvordan denne sekundære forfatteren engasjeres i aktiviteten som ifølge Roman Jakobson er forbeholdt avsenderen av en meddelelse (Jakobson 1978), nemlig "the selection and combination of different modes and techniques of narrative construction and composition" (Liestøl 1994: 98).

Seleksjon og kombinasjon alene garanterer ikke et koherent sluttprodukt: "Meaning is never contained or guaranteed by the text alone but requires the reader's engagement and creative relationship to the text" (Liestøl 1994: 98). Ved å trekke på retorikken, fremmer Liestøl en "aktiv" sekundær forfatter. Ifølge retorikken må taleren gjennom fem operasjoner: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio* og *memoria*. *Inventio*, som er den første av talerens oppgaver, består i å velge ut elementer til talen. En rask titt i Barthes' *Retorikken* kan bekrefte at det ikke dreier seg så mye om oppfinnelse som en oppdagelse: "Alt eksisterer allerede, det må bare gjenfinnes: [*inventio*] er mer et « ekstrasierende » enn et « kreativt » begrep" (Barthes 1998: 50). I likhet med retorikeren er *Cent milles* bruker engasjert i dette ekstrasierende arbeidet ved å velge sonettens bestanddeler ut fra et begrenset og allerede eksisterende materiale i "discourse-as-stored". Queneaus bidrag til dette er å ha produsert utvalget. Deretter, fortsetter Liestøl, griper han fatt på *dispositio*, innordningen av disse elementene i en rekkefølge. Dette er muligens ikke noe som er så relevant for *Cent milles* sekundære forfatter ettersom han er bundet av sonettgenren og bokens fysiske disposisjon; hver verselinje har sin respektive plass i sonettene. *Dispositio* kan heller betraktes som Queneaus domene, ettersom

det er han som har ordnet verselinjene, vel å merke i henhold til sonettgenrens regler. *Elocutio*, som omfatter talens utsmykking og figurer, kan også primært betraktes som Queneau den primære forfatterens domene. Ifølge Liestøl omfatter ikke *elocutio* bare den språklige utsmykking, men også layout, typografi og bokens fysiske beskaftenhet (noe jeg for øvrig skal berøre i neste del av oppgaven). Den sekundære forfatteren er imidlertid ikke utelukket i denne delen heller, ettersom han selv kan skape ulike retoriske figurer avhengig av hvordan han kombinerer verselinjer. Ved for eksempel å kombinere verselinjene "Lorsque tout est fini lorsque l'on agonise/ lorsque le marbrier astique nos tombeaux" (C 10.1; C 10.2) kan leseren selv skape en anafor. Så følger *actio*. Her dreier det seg om retorikerens diksjon og gester under fremføringen. Han må gå inn i en rolle for å gjøre talen effektiv, og dette er retorikkens kroppslige dimensjon. For brukeren kan dette ifølge Liestøl bety to ting: "*actio* as « inter-actio-n » (man-machine interaction) and *actio* as acting when the user is given a role according to which characteristics she or he acts and interacts" (Liestøl 1994: 101). Liestøl refererer ikke direkte til Aarseth, men vi kan kanskje tenke oss en tilnærming mellom det ergodiske aspektet ved *Cent mille* og *actio*. Vår praktiske tilnærming til *Cent mille* får dermed en retorisk dimensjon.

Seleksjon og kombinasjon er ikke noe som er særegent for multilineære tekster. All litteratur, og for dens saks skyld også all verbal kommunikasjon, innebærer seleksjon og kombinasjon.<sup>32</sup> Så vidt forskjellige aktiviteter som tale, filmredigering og det å kle på seg om morgenen innebærer at vi velger elementer fra språkets (eller klesskapets) paradigmatisk dimensjon og deretter kombinerer til en syntagmatisk rekke av ord (eller klesplagg) som "kommuniserer" noe.<sup>33</sup> Likevel mener Liestøl at vi leser multilineære tekster på andre måter enn vi "leser" et antrekk. Når vi betrakter et antrekk, finnes ingen regler som dikterer i hvilken rekkefølge vi skal betrakte de forskjellige plaggene. Når det gjelder skrift derimot, må vi registrere informasjonen kronologisk.

Vår omgang med den multilineære teksten finner derfor sted i skjæringspunktet mellom linearitet og ikke-linearitet, mellom tid og rom (henholdsvis). Liestøl presiserer at man må skille mellom spatial og temporal ikke-linearitet. Temporal ikke-linearitet er ikke mulig, ettersom tid alltid er lineær. Å lese og skrive er lineære aktiviteter: "However discontinuous or jumpy the writing or reading of a hypertext might be, at one level it always turns out to be linear" (Liestøl 1994: 106). Ikke-linearitet i *Cent mille* eksisterer bare i romlig

<sup>32</sup> Dette er ifølge Roman Jakobson "de to grunnleggende ordningsmåtene som brukes i en verbal handling: seleksjon og kombinasjon" (Jakobson 1978: 128).

<sup>33</sup> Klesanalogien til Liestøl er svært relevant for *Cent milles* tilfelle, tatt i betraktning at Queneau i forordet holder frem barneboken "Têtes de rechange" som inspirasjonskilde til *Cent mille*.



forstand. Når vi velger en verselinje trekker vi den ut av en romlig ikke-linearitet og innlemmer den i en tidens linearitet. Dette er altså det som skjer når vi generer en "discourse as discoursed" (en sonett) fra en "discourse as stored" (de hundre og førti verselinjene). Av dette følger det noe uvanlige ved *Cent mille* at sonettene bare er hendelser, kortlivede manifestasjoner av de kombinatoriske mulighetene som de hundre og førti verselinjene representerer.

Prefikset "multi-" er et godt alternativ til det negerende *ikke*-linearitetsbegrepet. Liestøls "multilinearitet" synes også bedre egnet for å beskrive *Cent mille*, siden det tar høyde for nyansene mellom *Cent mille* som en ikke-lineær samling av hundre og førti verselinjer, hundre tusen milliarder potensielle dikt og til slutt som en ferdig, lineær om enn litt kortlivet sonett.

## 5.4 Avsluttende kommentarer

Jeg har i dette kapittelet vist hvordan *Cent mille* virker. Ved å ta utgangspunkt i et tekstbegrep som betoner de materielle og fysiske sidene ved *Cent mille*, har vi sett hvordan tekstlige mekanismer skaper en syntaktisk ustabil tekst, en usikkerhet med hensyn til rekkefølgen teksten skal leses i og som tvinger brukeren til å ta skjeen i egen hånd. Mens Stanley Fish, som jeg var inne på i forrige kapittel, flytter litteraturen til hodet på leseren, kan vi si at Aarseth flytter litteraturen mellom hendene på brukeren. Han responderer på tekstens mekaniske organisering gjennom ikke-trivielle handlinger, en leseprosess som i omfang overgår den som er blitt fremstilt gjennom reader-response-teorien, og jeg har i løpet av denne oppgavedelen adoptert begrepet "bruker".

Gjennom narrativ teori og retorikk har det også avtegnet seg en bruker som "konkretiserer" en sonett, ikke som Isers leser, men som en (sekundær) forfatter, ved å spille ut tekstens narrative nivåer. Dette perspektivet, som har klare strukturalistiske anstrøk, setter de retoriske operasjonene *inventio* og *dispositio* i forhold til henholdsvis den paradigmatisk og syntagmatiske språkdimensjonen. Det er imidlertid ikke gitt at brukeren kan utføre disse operasjonene, noe jeg skal ta for meg i neste del av denne oppgaven ved å vise til at visse digitale versjoner av *Cent mille* ikke har tilgang til den paradigmatisk dimensjonen. I forlengelse av Liestøls retoriske innfallsport trer det også frem en bruker som komponerer en sonett på samme måte som retorikeren forbereder en tale, med hensikt. I neste kapittel skal jeg vise at dette ikke bare er en mulighet, men også noe *Cent mille* krever av leseren.

## DEL 6- EN ARBEIDSMASKIN

I forrige kapittel var en del av hensikten å avdekke hvordan kombinatorikken i *Cent mille milliards de poèmes* hviler på tekstlige konvensjoner og mekanismer som gjør den til en multilineær cybertekst. De er aspekter ved bokens fysiske beskaffenhet som gjør det mulig for brukeren å generere hundre tusen milliarder sonetter, med utgangspunkt i ti ur-sonetter.

Samtidig avtegnet det seg så vidt en brukerskikkelse som spiller ut tekstens narrative nivåer og som utfører såkalt ekstranoematiske (ergodiske) handlinger. Dette skjer gjennom brukerens fysiske manipulering av teksten og innenfor de rammer som er definert av bokens konvensjoner og mekanismer. Ved seleksjon og kombinasjon av verselinjene kan brukeren samtidig komponere en sonett. Liestøl foreslår til og med at denne seleksjons- og kombinasjonsprosessen følger retoriske operasjoner.

I denne delen av oppgaven skal jeg vise hvordan også de materielle trekkene ved *Cent mille* danner vilkår for hvordan teksten kan bety. Jeg vil rette oppmerksomheten mot bokmediet, paratekstlige elementer og glipene som danner mellomrom mellom verselinjene, men også institusjonelt overførte konvensjoner vil være avgjørende for hvordan betydning kan oppstå. I den forbindelse skal jeg benytte meg av tre teoretiske innfallsvinkler, som hver for seg belyser disse trekkene: D.F McKenzies bibliografiske metode, Gérard Genettes paratekst og Jonathan Cullers konvensjonsbaserte leseteori. McKenzies bibliografiske metode, som han kaller "the sociology of texts" (McKenzie 1986), danner et generelt grunnlag for å påstå at forhold som ligger utenfor den semiotiske teksten kan ha en "ekspressiv funksjon". Elementer som papirtype, typografi og blanke felter påvirker vår forståelse av tekster. I dette perspektivet skal jeg se nærmere på glipene mellom verselinjene, og jeg skal etablere *Cent mille* som en "arbeidsmaskin". I tillegg åpner det sosiologiske aspektet ved McKenzies metode for at både tekster, forfattere og lesere er påvirket av sosiale og historiske krefter i henholdsvis produksjonen og resepsjonen av litteratur. Kort sagt, alt som omgir den semiotiske teksten er også med på å forme vår omgang med teksten. Cullers og Genettes innfallsvinkler lar seg derfor naturlig assimilere i denne metoden. Gérard Genette (Genette 1987) peker på språklige elementer i teksten som ikke umiddelbart kan betraktes som en del av en roman, novelle eller et dikt, men som like fullt bidrar til å introdusere teksten for et publikum. Dette er det han kaller "paratekst", som han ordner i to kategorier. Den første, "periteksten", omfatter så vidt forskjellige ting som forord, titler, intervjuer, illustrasjoner og ISBN-nummer. Den andre, "epiteksten", impliserer tekster som ligger utenfor bokens domene, men som likevel er med

på å presentere teksten for et publikum. Begge disse kategoriene legger føringer på leserens omgang med teksten. Deretter skal jeg la Jonathan Culler vise hvordan sosiale krefter spiller inn i leseprosessen. I *Structuralists poetics* (Culler 2002) kartlegger han institusjonelt overleverte konvensjoner for betydningsproduksjon. Det er med andre ord snakk om en sosialt ervervet kompetanse som vi alle besitter, mer eller mindre bevisst, og som alle, forfattere så vel som lesere, bruker i omgang med litteratur. Det kan innvendes at Cullers teori ikke omhandler forhold som kan spores tilbake til spesifikke trekk ved *Cent mille*. Likevel viser den, i tråd med McKenzies bibliografiske metode, at teksten ikke ”kommer med storken”.<sup>34</sup> Ved å trekke inn Culler skal jeg også bygge videre på den retoriske brukeren fra Liestøls artikkel, en bruker som foretar valg, som bevisst velger og deretter kombinerer elementer fra tekstens paradigmatiske dimensjon. *Cent mille* er ikke bare en maskin som gjør det mulig å produsere tilfeldige sonetter, og med Culler vil jeg derfor vise at det faktisk går an å produsere sonetter med ”mening”.

I håp om at det lettere kan illustrere i hvor stor grad disse trekkene virker inn på brukeren, skal jeg deretter la digitale versjoner av *Cent mille* danne et komparativt grunnlag. Selv om de i stor grad lykkes i å overføre de kombinatoriske mekanismene fra bokversjonen til dataprogrammet, innebærer digitaliseringer en ikke ubetydelig endring av tekstens fysiske utforming. I motsetning til bokversjonen, som jeg definerer som en ”arbeidsmaskin”, er de datagenererte versjonene ”kraftmaskiner”. Jeg vil deretter argumentere for at disse versjonene er ”feillesninger” av den opprinnelige utgaven, ettersom de langt på vei fjerner mulighetene for en aktiv, meningsrettet sonettkomposisjon.

Ved å vise til epitekstlige elementer, skal jeg helt til slutt formulere en brukerpoetikk for *Cent mille*. Det dreier seg mer bestemt om Oulipos anti-aletoriske poetikk, som danner grunnlaget for en ”oulipisk” bruker. Dette siste kapittelet kan betraktes som brukermanualens instruerende punkt.

## 6.1 Bibliografisk metode, gliper og en arbeidsmaskin

Jeg skal i korte trekk redegjøre for McKenzies ”The book as an expressive form” (Mc Kenzie 1986). Artikkelen er hentet fra *Bibliography and the sociology of texts* og er et avgjørende bidrag til en ny tekstforståelse og til en fornyelse av metoden innenfor disiplinen bokhistorie. Ifølge Tore Rem representerer den til og med ”noe nær et paradigmeskifte” (Rem 2003: 31).

---

<sup>34</sup> Tore Rems artikkel om D.F. McKenzie i Morgenbladet (28. september 2007) bar tittelen ”Heller ikke tekster kommer med storken”.

Utgangspunktet for McKenzies metode er, som tittelen antyder, at boken i seg selv er med på å forme vår erfaring av en tekst, men mer enn det er det en metode som gjør oss i stand til å ta høyde for

not only the technical but the social processes of their transmission. In those quite specific ways, it accounts for non-book texts, their physical forms, textual versions, technical transmission, institutional control, their perceived meanings, and social effects. It accounts for a history of the book and, indeed, of all printed forms including all textual ephemera as a record of cultural change (McKenzie 1986: 4-5)

McKenzies bibliografiske metode har med andre ord et bredt nedslagsfelt, ettersom den ikke bare tar høyde for teksters materielle utforming, men omfatter også de sosiale og historiske krefter som angivelig virker inn på deres produksjon, overlevering og resepsjon. Denne bibliografiske metoden får da også benevnelsen "the sociology of texts", og hviler på et utvidet tekstbegrep som omfatter "verbal, visual, oral, and numeric data, in the form of maps, prints, and music, of archives of recorded sound, of films, videos, and any computer-stored information, everything in fact from epigraphy to the latest forms of discography" (McKenzie 1986: 5).<sup>35</sup> Metodens sosiologiske aspekt betoner menneskene rundt teksten som sosiale aktører, med alt det innebærer av innflytelse, sosial samhandling og intensjon: Tekster er produkter av forfattere, utgivere, typografer, publikum og institusjoner, samt deres intensjoner og samhandling seg imellom.

"Tekstens sosiologi" står derfor i sterk kontrast til nykritikken (og til en viss grad også poststrukturalismen), som har gått langt i å avfeie sosiale, materielle og historiske aspekter og heller konsentrert seg om teksten som en selvforsynt meningsenhet. Typografi, disposisjonen på boksiden og øvrige materielle egenskaper har en ekspressiv funksjon og legger føringer på betydningsproduksjonen. Med Barthes' begreper (se del 3 i denne oppgaven) kan vi kanskje si at McKenzie gjenforener tekst og verk: Mens Barthes fremmet tanken om at "l'oeuvre se tient dans la main, le texte se tient dans le langage" (Barthes 1989: 57), synes McKenzie å hevde at "le *texte* se tient dans la main".

Mens nykritikken avviste ideen om forfatterintensjon som utgangspunkt for en tekstanalyse og Barthes senere proklamerte forfatterens død, lar den bibliografiske metoden menneskene rundt teksten tre frem i lyset igjen, "it can, in short, show the human presence in

---

<sup>35</sup> Det utvidete tekstbegrepet henter McKenzie støtte for i ordets etymologi. "Tekst" har sitt opphav i det latinske "texere", som betyr å veve, ikke bare tekstiler, men alt som er mulig å flette sammen. McKenzie minner om at det bare er gjennom en metaforisk dreining at tekst senere er blitt ensbetydende med en "vev av ord". Ordets opprinnelige betydning innebærer imidlertid at ikke bare ord, men også materielle, historiske og sosiale krefter inngår i denne veven.

any recorded text” (McKenzie 1986: 20). Bibliografien setter tanken om intensjon i full sving igjen, fordi enkelte sider ved teksters materielle form kan spores tilbake til forfatteren (samt forleggere, typografer og så videre). Ved å trekke frem hvordan nykritikerne Wimsatt og Beardsley brukte et utdrag av William Congreves *The way of the world* som et epigram til artikkelen ”The intentional fallacy”, viser McKenzie farene ved å ta lett på en teksts typografi (McKenzie 1986: 10). Det er en lesning av feilsiteringer som ikke bare angår enkeltord, men også typografi, og disse feillesningene fører med seg vesentlige endringer i vilkårene for hvordan teksten kan bety. Teksten er et produkt av valg og avgjørelser, ikke bare på det språklige nivået, men også når det gjelder tekstens utforming, ettersom forfattere ikke er likegyldige til de fysiske sidene ved tekstene deres. Enkelte vier dem imidlertid mer oppmerksomhet enn andre, og nettopp Congreve plasseres i en tradisjon med forfattere ”who thought about the smallest details of their work as it might be printed, and who directed, collaborated with, or fumed against, their printers and publishers” (McKenzie 1986: 14-15).<sup>36</sup> Det er med en viss ironi at McKenzie bruker en av nykritikkens nøkkelverk til å gjeninnsette forfatteren som en legitim størrelse i tekstanalysen. Det dreier seg imidlertid ikke om den samme forfatteren som den historisk-biografiske metoden prøvde å avdekke. I *Bokhistorie* presiserer Tore Rem at det dreier seg om en ”ny” forfatter,

som er både avhengig og begrenset. *Avhengig* er forfatteren blitt gjennom å ikke være herre over tekstens betydning. Forfatterens intensjoner, som riktignok var impulsen bak tekstproduksjonen, er ikke nødvendigvis påtvunget de som forvandler teksten til bok eller de som tilegner seg den gjennom lesning. *Begrenset* er forfatteren blitt ved å bli sett i sammenheng med andre aktører i produksjonen av litteratur (Rem 2003: 28)

Det er ikke utenkelig at det er påvirkningen fra reader-response-teorien som har gjort forfatteren avhengig. Gjeninnsettelsen av forfatteren som McKenzies bibliografiske metode innebærer, betyr også at Rems påstand kan snus på hodet. Visst har leseren en eller flere fingrer med i produksjonen av betydning, men leseren blir også ”avhengig”, ikke bare gjennom typografi og materielle aspekter, men også fordi han er underlagt sosiale normer som styrer hans forståelse av språklige ytringer.

Det er altså innenfor den bibliografiske metoden generelt at jeg skal se nærmere på *Cent mille*. Sant å si innebærer ikke den bibliografiske metoden et kvantesprang fra det vi

---

<sup>36</sup> Den bibliografiske metoden befolker teksten med et langt større antall aktører enn det for eksempel Roman Jakobsons kommunikasjonsmodell (1978) innebærer. I tråd med denne modellen kan det fort bli folksomt rundt *Cent mille*. For eksempel kunne Robert Massin nevnes, typografen og bokdesigneren som ga boken dens utforming.

tidligere har holdt på med i denne oppgaven. Hypertekst- og cybertekstbegrepene som vi var inne på i forrige del, har unektelig noe bibliografisk over seg. På samme måte som bibliografien, impliserer hypertekstteorien en relativisering av mediene. Særlig Jay David Bolter legger vekt på at medier både påvirker og betinges av institusjoner, praksis, samt historiske og sosiale kontekster. I tillegg opererer de med en bred definisjon av teksten, som vektlegger mekanismer og aspekter ved deres materielle utforming.

Det er mer ved *Cent mille* enn bare cybertekstlige mekanismer og konvensjoner, og i det følgende skal jeg fremheve noen trekk som er relevante for hvordan boken kan bety. Først og fremst er det snakk om taktile og mer umiddelbart sansbare trekk. Siden utgivelsen i 1961 har *Cent mille milliards de poèmes* blitt trykket opp igjen flere ganger. Likevel har den stort sett holdt seg uendret. Førstesiden har den umiskjennelige layouten til serien Nouvelle Revue Française av forlaget Gallimard, hvor forfatternavn og tittel står i stor skrift midt på omslaget, på hvit bakgrunn. Diktene er trykket på temmelig tykt papir i quarto-format, og permene er stive. Dette er trekk man vanligvis forventer å finne i en bok. Mindre alminnelig er det å finne en utbrettside som fungerer som en fold hvor forkastede verselinjer kan plasseres, og oppklippede boksider som danner bånd hvorpå verselinjene står skrevet.

Mellom disse remsene finner man gliper, og det er mulig å se en "ekspressiv funksjon" ved dem. De utgjør en smal åpning, en fysisk avstand mellom båndene, som for å understreke sonettens forgjengelighet – en gjentakelse av Queneaus tanke om at "un poème c'est bien peu de chose" (Queneau 1966: 153). Båndenes stive papir, som nekter å brettes helt ned, forsterker inntrykket av diktet som en forbigående hendelse, som trenger leserens nærvær for å holdes fast. Når boken lukkes, faller diktet tilbake til en potensiell tilstand. Glipene minner brukeren samtidig om hans egen ubetydelighet i forhold til det svimlende antallet potensielle sonetter. Å fikse en sonett kan slik sett betraktes som en måte å stilne kakofonien fra de  $10^{14}-1$  forkastede sonettene, med andre ord å rasjonalisere uendeligheten ved å skape noe kjent og overkommelig. Den fysiske avstanden mellom verselinjene demmer imidlertid ikke opp for denne avgrunnen av potensialitet.

Boken er i tillegg funksjonelt bundet for å tåle den slags påkjenninger som følger av en hyppig vending av båndene. Utbrettsiden og den funksjonelle innbindingen gir dermed *Cent mille* et teknisk preg. Nå kan det jo innvendes at bokmediet i seg selv, som alle andre midler for å lagre og reproducere kunnskap, er en teknisk innretning. Historien om den masseproduserte boken er også historien om en teknologisk revolusjon, som begynte med Gutenberg og som siden har blitt videreutviklet, særlig med hensyn til typografi og layout. *Cent mille* går imidlertid lenger i å fremheve sitt teknologiske preg. I forrige kapittel så vi at

cybertekst fordrer ekstranoematiske handlinger, i motsetning til den konvensjonelle tekstens mer trivielle handlinger. Dette gjelder i aller høyeste grad for *Cent mille*. Brukeren må betjene boken, som med alle disse taktile trekkene nærmest antar en maskinaktig fremtoning. Dette bekreftes i forordet, der Queneau skriver: "C'est somme toute une sorte de machine à fabriquer des poèmes" (C: i), men også i sitatet av Alan Turing, som står som epigram i innledningen til sonettene: "Seule une machine peut apprécier un sonnet écrit par une autre machine" (C: iii).<sup>37</sup> Maskiner kan ifølge *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon* (2004) deles inn i to kategorier. På den ene siden er arbeidsmaskinen, "fellesbetegnelsen på en mekanisk innretning hvor mekanisk energi kan overføres til nyttig arbeid på en lettere, raskere eller mer hensiktsmessig måte enn uten bruk av en maskin [...] Det vanligste arbeidsprinsippet for enkle maskiner er at de er i stand til å forandre størrelsen av en kraft". På den andre siden er den mer avanserte kraftmaskinen. Dette begrepet omfatter for eksempel dampmaskiner og forbrenningsmotorer, som "har til oppgave å overføre kjemisk energi og elektrisk energi til mekanisk energi" og som i stor grad er selvdrevne. Som maskin hører *Cent mille* til den første kategorien – arbeidsmaskiner som, i motsetning til kraftmaskinene, krever en fysisk betjening fra brukerens side. Den er et rudimentært og tungvint verktøy som omsetter potensielle sonetter til aktualiserte sonetter. Tungvint fordi bokens tykke papir gjør at båndene nærmest tyter ut av bokryggen og nekter å legge seg, og man blir nødt til å kile dem fast på innsiden utbrettssiden (Queneau er muligens litt optimistisk når han i forordet skriver at man bare bruker 15 sekunder på å bla om). Med henblikk på lignende problemer forteller Catonné at han bruker strikkepinner for lettere å kunne bla i boken (Catonné 1992: 210). Denne materielle "motstanden" ved boken skal, som jeg kommer inn på senere, også være en av grunnene til at Bernard Magné utarbeider en digital versjon av *Cent mille*. Jeg vil imidlertid ikke avfeie dette praktiske aspektet som et banalt trekk. Den materielle motstanden til denne enkle sonettmaskinen, med alle dens praktiske hindringer og motstand, kan snarere betraktes som en illustrasjon på Oulipos tanke om å erstatte "inspirasjon" med krevende manuelt arbeid. Den gjør brukerprosessen vår eksplisitt, tematiserer vårt arbeid med boken, og i likhet med de fleste arbeidsmaskiner, er prosessen den iverksetter åpenlys.

---

<sup>37</sup>Den engelske matematikeren og logikeren Alan Turing arbeidet på slutten av 1930-tallet med tankeeksperimenter rundt begrensningene av mekanisk programmering. I den forbindelse forestilte han seg rudimentære maskiner som manipulerer symboler på en slik måte at de simulerer datamaskinens logikk.

## 6.2 Paratekst

Blant de øvrige elementene i *Cent mille* som også bør trekkes frem, er de av språklig art, selv om de ikke er en del av ”teksten” i snever forstand. Det litterære verket består ifølge Genette ikke bare av en ”naken” tekst, det vil si en mer eller mindre lang meddelelse,<sup>38</sup> men inneholder også en rekke elementer som ”presenterer” eller legger teksten frem for et publikum:

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d’une limite ou d’une frontière étanche, il s’agit ici d’un *seuil*, ou – mot de Borges à propos d’une préface – d’un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d’entrer, ou de rebrousser chemin. « Zone indécise » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l’intérieur (le texte) ni vers l’extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture » (Genette 1987 : 7-8)

Parateksten er dermed tekstens ”dørstokk”, et område hvor forfattere og forleggere mer eller mindre bevisst spiller ut en strategi rettet mot verkets publikum. Genette bruker den generelle benevnelsen ”publikum”, fordi parateksten ikke alltid retter seg mot leseren. Den første typen paratekst, epiteksten, består for eksempel av artikler om, eller intervjuer med forfatteren, hans eller hennes brev, notater eller dagbøker, som ikke er en del av selve verket, men som like fullt omkranser det og presenterer det overfor et publikum (som ikke nødvendigvis er lesere). Den andre og kanskje mest relevante typen er det Genette kaller ”periteksten” og betegner elementene som omgir ”teksten”. Disse er som regel av verbal art, slik som forordet, forfatterens navn og bokens tittel og retter seg mer spesifikt mot leseren. Selv om Genette konsentrerer seg mest om disse verbale formene for peritekst, åpner han for at illustrasjoner, typografi og andre materielle elementer bør omfattes av begrepet (uten at han går noe videre inn på det). Han utvikler videre en omfattende typologi av paratekster med hensyn til de ulike elementenes plassering i forhold til verket (peritekst eller epitekst), deres plassering i tid (før eller etter utgivelsen), deres substans (verbal, ikonisk eller materiell paratekst) og deres ulike funksjoner. Parateksten øver stor innflytelse på lesningen av et verk, noe som blir klart hvis vi forestiller oss hvordan vi ville lest *Cent mille milliards de poèmes* hvis den ikke hadde vært

---

<sup>38</sup> Génettes minimalistiske definisjon av teksten: ”Une suite plus ou moins longue d’énoncés verbeaux plus ou moins pourvus de signification” (Genette 1987: 7).



forsynt med tittel, Raymond Queneaus navn eller med det instruerende forordet ”Mode d’emploi”.

Tittelen *Cent mille milliards de poèmes* refererer til et påstått innhold, men det antallet dikt som tittelen lover står ikke i forhold til bokens tykkelse, eller for den saks skyld til kapasiteten til hvilken som helst ”vanlig” bok. Allerede i tittelen får vi et hint om bokens kombinatoriske muligheter.

Forfatterens navn stadfester, ifølge Genette, et opphav. Akkurat som forfatteren som skriver anonymt, eller under pseudonym, ikke *velger* å sette sitt eget navn på en tekst, hevder ”onymatet” et spesifikt opphav. Raymond Queneau kan vi si er opphavsmannen til de hundre og førti verselinjene og de kombinatoriske mulighetene til boken. I tillegg til å vise til opphav, fremkaller forfatternavnet forventninger til teksten, avhengig av leserens kunnskaper om forfatteren.

Forordet er imidlertid det paratekstuelle elementet hvor forfatterens tilstedeværelse og påvirking på leseren tydeligst kommer til uttrykk. Ifølge Genette er forordets fremste funksjon å sikre en korrekt lesning: ”La préface auctoriale assumptive originale [...] a pour fonction cardinale d’assurer au texte une bonne lecture” (Genette 1987: 183). Tittelen til forordet i *Cent mille*, ”Mode d’emploi”, er i seg selv en formaning til leseren. Plassert før teksten er tanken bak ethvert forord å forsyne leseren med den informasjon som forfatteren vurderer som nødvendig for lesningen. Selve forordet forklarer imidlertid ikke eksplisitt hvordan leseren må gå frem, annet enn at han eller hun har nok lektyre for 190 258 751 år (hvis leseren gir seg selv åtte timer om dagen, to hundre dager i året, førtifem sekunder for hvert dikt og femten sekunder til å bla om verselinjer). I stedet forteller Queneau, som for å understreke at han er – som Tore Rem skriver – ”impulsen bak tekstproduksjonen”, først og fremst om hvilke vanskeligheter og litterære begrensninger han selv måtte stri med under arbeidet med boken. Forordets tittel – ”Mode d’emploi”, eller bruksanvisning – understreker i tillegg at *Cent mille* er like mye en bok som en teknisk innretning.

Genette åpner for at parateksten også kan omfatte ikke-verbale elementer, og derfor kan det også hevdes at utbrettsiden og glipene mellom verselinjene også omfattes av paratekstbegrepet.<sup>39</sup> De er plassert utenfor teksten som sådan, men likevel avgjørende for at brukeren kan manipulere og sette *Cent milles* kombinatoriske maskineri igang. Vi står med andre ord overfor en bok hvor parateksten spiller en avgjørende rolle i den litterære

---

<sup>39</sup> ”Il faut au moins garder à l’esprit la valeur paratextuelle qui peut investir d’autres types de manifestations: iconiques (les illustrations), matérielles (tout ce qui procède, par exemple, des choix typographiques, parfois très signifiants dans la composition d’un livre)” (Genette 1987: 12).

utvekslingen. Jan Baetens berører disse forholdene så vidt i sin artikkel: "Constrained writing [...] displays a certain tendency toward translinear arrangements and toward an integration of the perigraphic elements into the canvas of the whole work" (Baetens 1997: 12). I *Cent mille* er ikke bare disse terskelementene et område hvor forfatteren spiller ut *sine* strategier, det er også feltet hvor det mekaniske møtet mellom bruker og tekst inntreffer.

### 6.3 Litterære konvensjoner

Når Jonathan Culler med *Structuralist poetics* gir seg i kast med å formulere det han kaller "a science of the conditions of content" – en teori som tar sikte på å identifisere vilkårene for litterær betydning – holder han frem tre grunnleggende, kollektive og institusjonelt overleverte konvensjoner for hvordan vi tillegger tekster litterær betydning.<sup>40</sup> Lesere leser og forfattere skriver etter "the rule of significance" (Culler 2002: 134), hvilket innebærer at leseren ser etter noe i teksten som kan sies å uttrykke et syn på verden. Deretter nevner Culler "the rule of metaphorical coherence", som betyr at vi forsøker å skape en koherens mellom metaforens "tenor" og "vehicle".<sup>41</sup> Den tredje av disse konvensjonene kaller Culler for "the convention of thematic unity". Dette kan knyttes til vår forventning om at diktet som helhet skal gi mening. Alle diktets semantiske bestanddeler skal med andre ord underbygge én tematisk helhet. Av "Mode d'emploi" fremgår det hvordan denne konvensjonen preget Queneaus arbeid med *Cent mille*, noe som viser at konvensjonene brukes av lesere, så vel som forfattere. Hele den litt løst sammensatte gruppen som man kan kalle den litterære institusjon deler disse intuitive oppfatninger av hvordan litteratur skal leses og skrives.

I tillegg kommer genrespesifikke konvensjoner: Man har jo ikke de samme forventninger til hvordan en roman skal bety som til et dikt. Ifølge Culler utgjør ikke "poetisk

<sup>40</sup> I grove trekk kan Cullers konvensjoner beskrives på samme måte som kompetansebegrepet vi møter hos Fish (se del 4), som et kollektivt system av internaliserte regler for lesning av litterære tekster. Cullers kompetansebegrep kan imidlertid synes mer teoretisk gjennomarbeidet, i tillegg til at det skiller seg fra Fish' begrep ved sin forankring i strukturalismen. Med lingvistikken og dets skille mellom *langue* og *parole*, er strukturalismens store vitenskapelige ambisjon å finne systemet bak enkeltilfellene. Vår lingvistiske kompetanse består i å beherske et språk ("langue"), det vil si et underliggende system som vi har lært oss å beherske og som vi møter språklige utsagn med. Først når vi innehar denne kompetansen, kan vi forstå eller utsi språklige sekvenser ("parole"). Det samme kan sies om vår omgang med litteraturen: Det finnes en "litteraturens grammatikk" som gjør oss i stand til å omsette språklige sekvenser til litterær mening. Brukeren kombinerer en sonett i med både språklig og litterær kompetanse. Den språklige fordi han først og fremst er nødt til å forstå diktets språklige "bestanddeler", mens det er den litterære kompetansen som gjør at leseren til slutt kan forstå diktet som en litterær tekst: "Anyone lacking this knowledge, anyone wholly unacquainted with literature and unfamiliar with the conventions by which fictions are read, would, for example, be quite baffled if presented to a poem" (Culler 2002: 132).

<sup>41</sup> Ifølge I.A. Richards består metaforen av "tenor" og "vehicle". For eksempel kan "botte" (C: 5.9) stå som en "vehicle" mot "tenoren" Italia.

språkbruk”, metrikk eller vers lyrikkens definerende særtrekk. Lyrikken er først og fremst lyrikk fordi vi leser den med visse genrespesifikke forventninger (Culler 2002: 192). Disse forventningene er knyttet til de deiktiske trekkene i diktet (”distance and deixis”), diktet som en organisk helhet, at diktet skal frembringe en åpenbaring og til sist, at diktet skal yte leseren en viss motstand.

Forventningen knyttet til det Culler kaller ”distanse og deiksis”, retter søkelyset mot et interessant forhold ved *Cent mille*. Deiksis betegner ord som ifølge *Litteraturvitenskapelig leksikon* har en ”spesifikt påpekende funksjon”(Lothe 1999: 41). Det vil si at de skifter referanse avhengig av hvem som ytrer seg, samt av tid og sted for ytringen. Ord som ”nå”, ”her”, ”du” og ”jeg” er typisk deiktiske ord. I et brev eller et notat viser for eksempel et ”jeg” til en empirisk person og røper samtidig at ytringen både kan tidfestes og settes i en videre kontekst. I lyrikken derimot, mister slike deiktiske ord sin referensielle kraft. Vi kan ikke forankre ytringen i en spesifikk situasjon slik vi gjør med et brev, og den litterært kompetente leser er klar over dette. Han godtar at et lyrisk ”jeg” ikke refererer til noe utenfor diktet, og hans kompetanse tilsier at han må konstruere en ”jeg”-skikkelse og plassere denne i en tenkt kontekst. I *Cent mille* finnes mange deiktiske ord, og på samme måte som i lyrikken for øvrig, godtar vi at ”je” refererer til et upersonlig poetisk ”jeg”, verken til Queneau eller til oss. Faktisk er alle verselinjene i *Cent mille* deiktiske i en viss forstand, fordi de skifter referanse avhengig av hvilke verselinjer man kombinerer dem med. I verselinjen ”Tu me stupéfies...” (C: 8.13) kan ”tu” vise til en ”bror” som ”jeget” henvender seg til i kombinasjonen ”Frère je te comprends si parfois tu débloques/ tu me stupéfies plus que tous les ventriloques”, mens i kombinasjonen ”Barde que tu me plais toujours tu soliloques/ tu me stupéfies plus que tous les ventriloques” peker ”tu” mot en skald.

Den andre konvensjonen som en bruker kan komponere en sonett etter, er konvensjonen om en ”organisk helhet”. Culler hevder at vi ubevisst opererer med en oppfatning av at diktet danner en harmonisk helhet hvor alle diktets ledd underbygger hverandre (Culler 2002: 200). Som brukere av *Cent mille* er vi imidlertid ganske klar over den fragmentariske opprinnelsen til sonettene. Det eneste som egentlig garanterer en slik ”organisk helhet” er oss selv. Den brukeren som går aktivt inn i sonettkomposisjonen vil etterstrebe den, mens den brukeren som går mer tilfeldig til verks vil forsøke å lese den inn i diktet. I *Cent mille* unnslipper vi likevel ikke helt følelsen av diskontinuitet, fordi mellom verselinjene står glipene som sterke påminnelser om skjørheten ved denne ”organiske helheten”. De synes å antyde at man aldri helt vil unnslippe *Cent milles* grunnleggende fragmentariske karakter. I boken er denne diskontinuiteten uopphørlig fordi glipene mellom

verselinjene utgjør en smal åpning, en fysisk avstand mellom båndene. Vår oppfatning om en harmonisk helhet forstyrres ytterligere av det faktum at det stive papiret som *Cent mille* er trykket på, gjør det nesten umulig å holde en ferdig komponert sonett på plass uten enten å holde en hånd over båndene eller å felle inn de ubrukte verselinjene i utbrettsiden. Enkelte materielle trekk ved boken kan derfor synes å motarbeide denne konvensjonen om en harmonisk helhet. Man kan kanskje si at det ikke bare kreves en intellektuell, fortolkende anstrengelse for å gi sonetten en organisk helhet, men også en taktil handling.

Den tredje konvensjonen – ”Theme and epiphany” – handler om at diktet skal gjengi en åpenbaring eller et fortettet ”budskap” om grunnleggende sider ved menneskelig erfaring. Denne er ifølge Culler nært knyttet til ”the rule of significance”, og lesere nærmer seg diktet med en antagelse om at ”a poem with the assumption that however brief it may appear it must contain, at least implicitly, potential riches which make it worthy its attention” (Culler 2002: 204). I *Cent mille* betyr dette at brukeren komponerer en sonett med det mål for øyet å kunne si noe substansielt. Gitt at Queneau allerede har gjort ”grovarbeidet” med å innskrenke det tematiske utvalget, sitter brukeren igjen med begrensede muligheter (og likevel overraskende mange!). I tråd med denne konvensjonen kan brukeren komponere et dikt med følgende strofer:

Il déplore il déplore une telle mainmise (C: 6.5)

Qui clochard devenant jetant ses oripeaux (C: 7.6)

De la mort on vous greffe une orde bâtardise (C: 10.7)

Les grecs et les romains en vain cherchent leurs mots (C: 5.8)

Le brave à beau crier ah cré nom saperlotte (C: 10.9)

On comptait les esprits acérés à la hotte (C: 2.10)

Les croque-morts sont là pour se mettre au turbin (C: 10.11)

De kan leses som en tematisering av Kristi korsfestelse (”Qui clochard devenant jeta ses oripeaux”) og hans øyeblikk av tvil når han vender seg mot gud (”il déplore”; ”Le brave a beau crier ah cré nom saperlotte”). Ifølge konvensjonen om at diktet skal tematisere grunnleggende menneskelige kategorier, kan brukeren kombinere disse strofene og reise spørsmålet om det finnes et himmelrike (”la hotte”), eller om døden bare er en fysisk død

(”Les grecs et les romains en vain cherchent leurs mots”, ”les croque-morts sont là pour se mettre au turbin”).<sup>42</sup>

Den siste konvensjonen gjelder diktets motstand mot lesningen: ”not necessarily the resistance of obscurity, but at least the resistance of patterns and forms whose semantic relevance is not immediately obvious” (Culler 2002: 209). Herunder faller retoriske figurer, selvmotsigelser eller avvik fra alminnelig logikk, men også diktets formale elementer, slik som strofeinndeling og diktets visuelle disposisjon på baksiden for øvrig. En måte å gi disse formelle elementene betydning på, ”is to take poetic form as a mimesis: breaks represent spatial or temporal gaps which can be thematized and integrated with the poem’s meaning” (Culler 2002: 215). Jeg har allerede vært inne på hvordan glipene mellom verselinjene tematiserer diktets eller brukerens forgjengelighet overfor den infernalske potensialiteten som, når boken lukkes, alltid står seirende tilbake.

Cullers teori viser ikke til spesifikke trekk ved boken. Likevel viser den hvordan forhold som ligger utenfor den semiotiske teksten (institusjonelt overleverte konvensjoner) styrer vår omgang med *Cent mille*. Med Culler har jeg også forsøkt å peke på hvilke muligheter som ligger i denne sonettmaskinen. I lys av Cullers konvensjoner har jeg foreslått noen enkle kombinasjoner og forsøkt å vise at *Cent mille* ikke bare er en maskin for å komponere tilfeldige og likegyldige sonetter.

## 6.4 Digitale versjoner: Fra arbeidsmaskin til kraftmaskiner

*Cent milles* fysiske beskaffenhet er ikke til å komme unna. Størrelsen alene (i quarto) er påtagelig og gir den et fysisk nærvær som en elektronisk tekst ikke vil være i nærheten av, men også det tykke papiet, de stive permene hvorpå tittel og forfatterens navn er trykket i stor, fet skrift er trekk som gir den en klar ”boklig” karakter. Trekkene gir *Cent mille* den autoritære og monumentale utstrålingen som Jay David Bolter hevder er så karakteristisk for den trykte bokens tradisjon: ”A monument to its author and age” (Bolter 1991: 3). Ved å klippe opp verselinjene ga også typografen Massin boken en utforming som må betraktes som

---

<sup>42</sup> ”Saperlotte” er en eufemisme for ”sacristi”. ”La hotte” kan betraktes som en metafor for julenissen, som i sin tur står for Jesu fødsel og eventuelt hans gjenoppstandelse. ”Les grecs et les romains en vain cherchent leurs mots”: I tillegg til at romerne sto for korsfestelsen, kan verselinjen stå som en allusjon til vanskelighetene som grekerne og romerne hadde med å forstå den kristne fortellingen om døden. I *Queneau* gjør for øvrig Jean-Marie Catonné to fine lesninger av sonetter han selv har komponert (Catonné 1992: 212-213).

en demonstrasjon av trykkekunstens potensial. Eller skal vi heller betrakte det som en demonstrasjon av grensene for den trykte boken?

Den typografiske utformingen gjør *Cent mille* etter sigende til en forløper for den elektroniske litteraturen. *Cent mille*, hevder William Paulson, “is an ideal candidate for a computerized version” (Paulson sitert i Aarseth 1994: 67). Bernard Magné på sin side, som med dataprogrammet *Machines à écrire* (2000) selv skaper en digitalisert versjon av blant annet *Cent mille*, mener tekstens grunnleggende ”før-digitale” (”pré-informatique”) trekk begrunner en overføring til digitale medier.

#### 6.4.1 Machines à écrire

Dataprogrammet som Magné skapte i samarbeid med Antoine Denize, er en CD-ROM som samler tre (tidligere nevnte) kombinatoriske Oulipo-verk; Raymond Queneaus *Cent mille* og *Un conte à votre façon*, samt Georges Perecs *Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables*. Magné begrunner prosjektet i artikkelen ”Machines à écrire, machine à lire” (2000), som han skrev i forbindelse med utgivelsen av dataprogrammet: ”*Un conte à votre façon* appartient à ce que j’appelle la littérature préinformatique, c’est à dire l’ensemble de textes antérieurs à l’existence et à l’utilisation des ordinateurs, mais dont les structures combinatoires semblent inviter tout naturellement à une adaptation informatique” (2000 :119). Vi må anta at *Cent mille*, som kombinatorisk litteratur på lik linje med *Un conte à votre façon*, faller inn under samme kategori. Er det virkelig slik, som disse synspunktene antyder, at bokformatet i *Cent mille* er overflødig? Innebærer en digitalisering på noen som helst måte at *Cent mille* kommer mer til sin rett, eller sagt på en annen måte, oppfyller den digitale formen et potensial ved *Cent mille* som den trykte boken ikke kan?

Magné fremholder også brukervennlighet som et fortrinn ved sin digitale versjon. Sammenlignet med bokens materielle utforming, som Magné beskriver som ”spectaculaire, mais terriblement malcommode” (2000: 122), legger *Machines à écrire, machine à lire* angivelig til rette for en mer uanstrengt vandring mellom verselinjene. Videre inviterer Magnés versjon av *Cent mille* leseren til å velge mellom fem forskjellige ”leserverktøy” – ”outils pour manipuler le texte” (2000: 122). Den første inviterer brukeren til en aleatorisk diktkomposisjon. Foruten brukerens innledende valg av ”leserverktøy”, er prosessen styrt av dataprogrammet. Den andre måten å operere *Cent mille* på er den han kaller ”mot à mot”. Leseren velger et av de ti ur-diktene (”les poèmes geniteurs”) og står deretter fritt til å bytte ut verselinjene med verselinjer fra de øvrige ur-diktene. En tredje tilnærming har fått navnet ”Perso”: Brukeren taster inn et navn eller hvilken som helst bokstavrekke som deretter

prosesserer og oversettes av dataprogrammet, og en sonett dukker så opp på skjermen. Et fjerde, "Chrono", produserer et dikt etter datamaskinens interne klokke. Brukeren kan også benytte seg av "Bingo"-tilnærmingen. Brukeren stilles overfor et tilfeldig sammensatt dikt og blir deretter bedt om å finne tilbake til et av ur-diktene – "quelque chose, si l'on veut, comme un *Mastermind* poétique" (2000:123). Dataprogrammet gjør det i tillegg mulig å høre, lagre og skrive ut det komponerte diktet.

#### 6.4.2 Internettversjoner

De fleste digitale versjoner som er blitt gjort av *Cent mille* finnes imidlertid på internett, og det må presiseres at storparten er publisert på privat initiativ og er som regel utgivelser som ikke er støttet av rettighetshaverne, snarere tvert i mot.<sup>43</sup> De er forholdsvis enkle elektroniske adaptasjoner, men her varierer også tilnærmingene. Nettsiden til en viss Beverley Charles Rows inneholder en versjon som hun selv har oversatt til engelsk (Queneau 1961b). Her har brukeren mer eller mindre full oversikt over de 140 verselinjene, både på engelsk og fransk, og kan fritt bla, velge og vrake blant verselinjene. Ved å klikke på tall fra én til ti ved siden av verselinjene substituerer han en verselinje for en annen på samme plass. Et annet eksempel fra internett som jeg har valgt å ta med, er Magnus Bodins versjon (Queneau 1961c), fordi den fremstiller diktene på en annen måte: På en enkel internettside står en tilfeldig kombinasjon av verselinjene i *Cent mille*.<sup>44</sup> Under diktet står forfatternavnet "Raymond Queneau" og ved siden av en knapp hvor det står "New poem". Hver gang man trykker på den, åpner det seg et nytt dikt. Ved å velge fra en nedtrekksmeny under diktet, kan vi i tillegg velge om vi vil lese det på fransk, engelsk eller svensk og deretter trykke på knappen "Translate". Bodin har altså laget en versjon som produserer tilfeldige kombinasjoner av verselinjene.

I artikkelen "The latest forms of book-burning" beklager George Thomas Tanselle seg over en generell iver etter å "reformatere" tekster i konserveringens navn.

Digitaliseringsprosjekter brer om seg og hviler ifølge Tanselle på en forestilling om boken som en beholder – "mere containers for texts, which can be repackaged with no loss" (Tanselle 1998: 91). Ikke alle de materielle trekkene som særpreger hver og en bok, som for eksempel papirets tykkelse, layout og skrifttype, er mulig å overføre til dataskjermen. Likevel

<sup>43</sup> Spredningen av *Cent mille milliards de poèmes* er åpenbart en enormt populær syssel. I 1997 gikk imidlertid Raymond Queneaus sønn, Jean-Marie Queneau, til rettssak mot en skole som hadde publisert en nettversjon av boken i forbindelse et skoleprosjekt. Queneau vant frem og de ansvarlige for nettstedet ble dømt for brudd på opphavsrettighetene. Referat av domsavsigelsen er gjengitt i Tribunal de grande instance de Paris (1997). Se litteraturliste for videre referanser.

<sup>44</sup> Noen dager før innleveringen av denne oppgaven oppdaget jeg at Bodins versjon av Queneau var lagt ned (10.11.07).

spiller disse en viktig rolle for betydningsproduksjonen og leseprosessen (Tanselle 1998: 92). Tanselles syn har åpenbart likheter med McKenzies bibliografiske tilnærming.<sup>45</sup> Hvorvidt digitaliseringene av *Cent mille* er foretatt i konserveringsøyemed er heller tvilsomt, men hans bemerkninger minner oss imidlertid om at en reformatering ikke er så smertefritt som verken Magné eller Rowe gir inntrykk av. Innledningen til Beverley Charles Rowes internettversjon,<sup>46</sup> som kan betraktes som et ”oversetterens forord”, gir inntrykk av omhu i hennes gjendiktning av *Cent mille* til engelsk. Det er jo tross alt oversetterens oppgave å ”dikte igjen”, det vil si å gjenskape de originale verselinjenes ”litterære betydninger” slik at deres litterære egenskaper holdes intakt. Når hun likevel gir gjendiktningen et elektronisk ”format”, burde det, i tråd med Tanselles tanker, betraktes som et avvik fra hennes intensjon om trofasthet overfor originalversjonen. Det Rowe og andre glemmer, er at også de materielle trekkene virker inn på hvordan vi omgås teksten.

Som i bokversjonen finner vi i alle tre dataversjoner 140 verselinjer, og innordningen er den samme. Bokens kombinatoriske mekanisme er omsatt i elektronisk form, og i så måte holder de seg til originalversjonen.

Men hva mer innebærer denne digitaliseringen? Det er ikke vanskelig å tenke seg at dataskjermen er lite egnet til å frembringe *Cent milles* fysiske beskaftenhet. Det fysiske tomrommet mellom verselinjene er blitt erstattet av 2-dimensjonale demarkasjoner eller, i Bodins tilfelle, ingenting som helst. Likevel må det sies at de viderefører enkelte aspekter ved det maskinelle ved *Cent mille*, nettopp fordi de, på lik linje med bokversjonen, fungerer som verktøy til å omsette potensielle sonetter til aktualiserte dikt.

Jeg vil påstå at likheten imidlertid stopper her, først og fremst fordi det manuelle arbeidet blir erstattet av en annen ergodisk handling, all den tid brukeren trakterer et tastatur og en mus. I *Hypertext 2.0* skriver Landow om datagenererte tekster at

the cursor, which the user moves either from the keypad by pressing arrow-marked directional keys or with devices like a ”mouse” or rollerball, provides a moving intrusive image of the reader’s presence in the text. From this position the reader can actually change the text [...] In a book, [...] one’s intrusion always remains physically separate from the text (Landow 1997: 60)

Det er mulig dette gjelder for bøker i sin alminnelighet, men jeg vil i hvert fall hevde at boken *Cent mille* gjør Landows påstand til skamme. Boken legger nemlig til rette for et enda større

<sup>45</sup> Som et mottrekk til denne angivelig moderne formen for bokbrenning foreslår Tanselle et storstilt opplysningsprosjekt om hvordan bokens materielle trekk kan ”bety”.

<sup>46</sup> [http://www.bevrowe.info/Poems/QueneauHome\\_v2.html](http://www.bevrowe.info/Poems/QueneauHome_v2.html) (Nedlastet 22.08.07).



nærvær fra brukerens side enn det noen digital tekst er i stand til, fordi brukerens innblanding i teksten ikke foregår via en stedfortreder (pekeren i den virtuelle teksten som dirigeres med musen eller tastaturet), men bearbeider teksten manuelt. I tillegg bidrar de digitale versjonene til at store deler av den diktgenererende prosessen skjules, i motsetning til i boken, hvor tilblivelsen av sonettene er åpenlys. Bak den datagenererte sonetten derimot, jobber datamaskinens interne klokke, prosessorer og elektroniske kretsløp. I fjerde del av denne oppgaven refererte jeg til Bolter, som påpekte det faktum at datagenererte tekster blir til i ”storage media that must be hidden away in elaborate electro-mechanical devices, such as disk players or printed circuit boards” (Bolter 1991:87).

Derfor kan man kanskje si at selv om de digitale versjonene lykkes i bevare de maskinaktige og kombinatoriske aspektene ved boken, er det likevel ikke snakk om samme type sonettmaskin i de digitale versjonene av *Cent mille* som i boken. Kraftmaskiner er langt på vei selvdrevne, teknisk kompliserte, og de krever i mindre grad enn arbeidsmaskiner en fysisk betjening fra operatørens side. Det er også de digitale versjonene av *Cent mille*. Mens boken er en arbeidsmaskin, er de digitale versjonene av den kraftmaskiner.

#### 6.4.3 Den paradigmatisk dimensjon

En annen og viktigere implikasjon av digitaliseringen angår ikke så mye det digitale mediet i seg selv, men snarere måten Magné, Bodin og Rowe hver for seg presenterer diktene. I enkelte tilfeller endrer de radikalt vilkårene for en aktiv brukerprosess.

Det finnes en forskjell mellom de digitale versjonene, som i utgangspunktet kan synes minimal, men som er av stor betydning for hvordan de elektroniske versjoner lykkes i å ivareta de vilkårene for betydningsproduksjon som er til stede i boken *Cent mille*.

Slik jeg ser det, kan man skille mellom versjoner som gir brukeren en oversikt over det man med Jakobsons begreper kan kalle den paradigmatisk dimensjonen (de 140 verselinjene), og de som ikke gjør det. I så måte har brukeren i Rowes internettadaptasjon og Magnés ”Mot à mot”, på samme måte som i Queneaus bok, direkte tilgang – om enn i litt varierende grad – til tekstens paradigmatisk utvalg. Som en følge av dette avtegner det seg dermed en bruker som gis muligheten til å vurdere, revidere og foregripe diktet kontinuerlig, før han eventuelt kan si seg fornøyd med resultatet. En bruker, med andre ord, som selv tar hånd om den retoriske operasjonen ”inventio”.

I motsetning til disse versjonene står de øvrige elektroniske versjonene, hvor den retoriske operasjonen ”inventio” overlates til dataprogrammet. Bodins versjon er et eksempel, men også en del av Magnés ”verktøy”. ”Dans ce jeu, la part du lecteur est capitale. C’est

pourquoi *Machines à écrire* suppose un utilisateur actif, toujours à l'affût des moindres aguets" (2000 : 127), skriver Magné i artikkelen sin, men av de fem forskjellige tilnærmingsmåtene som dataprogrammet hans tilbyr, overlater fire av dem *Cent mille* til den glade aleatorikk. I motsetning til det han hevder, vil jeg påstå at brukeren ikke kan betraktes som særlig aktiv hvis hans deltagelse begrenses til å taste inn en rekke bokstaver eller memorere seg tilbake til et av ur-diktene. Riktignok kreves et minimum av deltakelse, i den grad den er begrenset til noen enkle "ergodiske" handlinger, hvorigjennom brukeren velger hvordan han vil la dataprogrammet prosessere diktene,<sup>47</sup> men den kreative prosessen overlates langt på vei til dataprogrammet.

Slik jeg ser det, er den eneste virkelig aktive bruker en som blir tvunget til å ta valg, og i så måte kan vi si at Rowses versjon og Magnés "mot à mot" er, blant de elektroniske adaptasjonene av *Cent mille*, de eneste som tillater en virkelig aktiv deltakelse fra brukerens side. Mens den passive brukerens deltagelse i de øvrige brukerverktøyene i *Machines à écrire* foregår forut for selve produksjonen ("Hvordan skal jeg la dataprogrammet produsere et dikt?"), befinner den aktive brukeren seg i en stadig forhandling med det blivende diktet.

Ved å sammenligne bokversjonen med elektroniske versjoner har jeg også forsøkt å vise at brukeren bare kan regnes som "aktiv" i de tilfeller hvor han har umiddelbar tilgang til (eller oversikt over) tekstens bestanddeler. Som McKenzie viste med Wimsatt og Beardsleys bruk av Congreve, bør det konkluderes med at Magnés og Bodins digitale versjoner er resultater av "feillesninger". De har nøydt seg med å reprodusere teksten som lingvistiske koder, samt de mekanismene som gjør det mulig å generere tekst.

Toneangivende hypertextsteoretikere som George Landow og Jay David Bolter har skrevet med stor entusiasme om det digitale mediets muligheter. I samme stund har de også vært med på å konsolidere et skarpt skille mellom det nye, grenseløse elektroniske mediet og den bakstreverske, tradisjonen til den trykte boken; den "aktive leseren" og den trykte bokens passive leser; de fremtidsrettede hypertextforskerne og de bakstreverske litteraturteoretikerne som vegrer seg mot å ta inn over seg at en ny type tekst er kommet for å bli, og som klamrer seg til sine innbundne bøker. Det er ingen grunn til å tvile på det potensialet som ligger i elektroniske tekster, ei heller i det faktum at litteraturteorien ikke har vært så mottakelig for

---

<sup>47</sup> Brukerens tilnærming til *Cent mille* er et passivt forbruk, en brukerprosess som preger det Barthes kaller "lysttekst". Denne passive forbrukeren "skynder" seg frem til et ferdigkomponert dikt og går frem med "une sorte de tmèse affaiblie: nous ne lisons pas tout avec la même intensité de lecture: un rythme s'établit, désinvolte, peu respectueux à l'égard de l'intégrité du texte; [...] nous sommes semblables à un spectateur de cabaret qui monterait la scène et hâterait le strip-tease de la danseuse, en lui ôtant ses vêtements, *mais dans l'ordre*, c'est à dire : en respectant d'une part et en précipitant de l'autre les épisodes du rite" (Barthes 1973: 20-21).

en ny type tekst. Likevel viser *Cent milles* tilfelle at det skarpe skillet mellom digitale medier og trykte bøker må modereres. Som en papirbasert bok fordrer den en "aktiv leser" i langt større grad enn digitale versjoner av samme bok.

## 6.5 "Le lecteur oulipien": En instruks

I sin artikkel argumenterer Liestøl for at brukeren tar et kreativt ansvar og sammenligner denne brukerens meningsrettede prosess med den retoriske talerens forberedelser.

Retorikerens oppgave er jo å skape "skjønn" eller "overbevisende" tale, og i *Cent milles* tilfelle betyr det at han komponerer med det mål for øyet å skape en sonett som tilfresstiller litterære konvensjoner. Nå har vi sett at en slik målrettet innstilling ikke alltid er mulig i de versjoner hvor brukeren ikke har direkte tilgang til hele utvalget av verselinjene og hvor komponeringen stort sett overlates til datamaskinen, og selvfølgelig kan også brukeren av bokversjonen, Rows internettversjon eller Magnés "mot à mot" gå tilfeldig til verks, men i disse tilfellene er det ikke teksten som legger bånd på brukerprosessen.

En aktiv tilnærming er imidlertid ikke bare en mulighet. Ved å vise til epitekstlige elementer, skal jeg helt til slutt fremme en "normativ" omgang med *Cent mille*. Det dreier seg mer bestemt om Oulipos anti-aletoriske poetikk, som danner grunnlaget for en "oulipisk" bruker.

Ifølge Hervé Le Tellier i *Esthétique de l'Oulipo* (2006) forplikter en litterært begrenset tekst brukeren til selv å følge opp begrensningen som forfatteren har definert for teksten. I *Esthétique de l'Oulipo* betrakter Hervé Le Tellier forholdet mellom leseren og den oulipiske forfatteren som et samarbeid som legger et visst ansvar på leseren: "À l'auteur oulipien, de l'autre côté du miroir du texte, correspond un "lecteur oulipien" [...] Le lecteur oulipien doit, d'une certaine manière, plus encore que simplement recevoir l'oeuvre, l'accepter, lui donner l'hospitalité" (Le Tellier 2006: 66-67). Forfatteren lar på sin side litterære begrensninger styre skriveprosessen, og på den andre siden må leseren spille med. Det er derfor Le Tellier mener at den oulipiske teksten fungerer som et speil, for den begrensningen som styrer forfatterens arbeid, vil også være styrende for leserens aktivitet. Når den oulipiske leseren for eksempel står overfor Queneaus S+7 "La cimaise et la fraction", klarer leseren ideelt sett å identifisere begrensningen og den opprinnelige fabelen av La Fontaine "La cigale et la fourmi" (Le Tellier 2006 : 259). Den oulipiske leser er med andre ord en "opplyst" leser (i hvert fall om Oulipos virksomhet), som er klar over at han leser en tekst underlagt litterære begrensninger og som i tillegg besitter en viss litterær kompetanse. Denne leseren er riktignok en idealleser,

”dont la construction « par l’auteur » est plus implicite” (Le Tellier 2006: 66), men Le Telliers poeng peker likevel på et vesentlig moment for lesningen av oulipiske tekster. Generelt må litteratur underlagt begrensninger gi seg til kjenne nettopp som ”écriture sous contrainte”.

Dette lanserer Baetens som en regel når han skriver at

the constrained text [...] should be readable, that is, decodable with regard to its formal aspects by any attentive reader. Unquestionably, if the reader cannot discover the rules, constrained writing is exposed to a twofold risk. On the one hand, readers will quickly get bored and stop reading a kind of literature whose importance is essentially situated at the formal level. On the other hand, they will no longer be able to observe the difference between constrained and formal texts (Baetens 1997: 4)

I *Cent mille* blir begrensningene som definerer teksten presentert i forordet. Som tidligere nevnt i del 2 av denne oppgaven, var Queneaus største begrensning å sørge for at alle verselinjene skulle kunne gi en semantisk helhet til alle sonetter som det i det hele tatt er mulig å produsere med boken, en betydelig begrensning i og med antallet potensielle sonetter. I tråd med Le Telliers tanke om at den oulipiske teksten reflekterer forfatterens begrensninger over på leseren (”le miroir du texte”) og følgelig legger et visst ansvar på han, må også brukeren av *Cent mille* følge opp og selv gå inn for en aktiv, meningsrettet sonettkomposisjon.

En aktiv sonettkomposisjon kan også begrunnes med Oulipos anti-aleatoriske poetikk eller Queneaus motvilje mot en litterær ”laisser-aller”. Det hviler et ansvar på leseren for ikke å la *Cent mille* henfalle til ren aleatorikk. En tilfeldig lesning, som for eksempel enkelte av Magnés ”leserverktøy” eller Magnus Bodins internettversjon legger til rette for, undergraver de anti-aleatoriske prinsippene bak *Cent mille*, Oulipo og hele Queneaus forfatterskap for øvrig. *Cent mille* krever ikke bare at brukeren fysisk bearbeider teksten, men også at han aktivt tar del i betydningsproduksjonen – brukeren foregriper, vurderer og kort sagt forhandler frem en sonett med sikte på å skape en tematisk helhet. Dette er noe også Catonné gjør seg til talsmann for. Den passive deltagelsen

s’éloigne donc des rives de l’esthétique quenienne qui refuse tout laisser-aller créatif, tout relâchement constructif. [Le lecteur] doit choisir consciemment, délibérément, chacun des vers parmi les dix alexandrins qui délimitent son choix et ce, en fonction d’un thème, d’un sujet, voire de ses propres fantasmes [...] Seule cette lecture est fidèle, sinon à son goût des constructions mathématiques, du moins à celui d’une écriture qui ne s’abandonne pas à la paresse du hasard (Catonné 1992: 211).

Aksiomet om en anti-aleatorisk litteratur må holdes i hevd av brukeren, og uten hans medvirkning henfaller *Cent mille* til en *Cadavre exquis*.

Le Telliers oulipiske leser inngår dermed i en leseprosess som i høy grad preges av et visst medansvar for Oulipos prosjekt om å fremme begrenset og ikke-tilfeldig litteratur. Hva angår ”constrained writing” generelt trekker Baetens frem leserens erkjennelse av at han eller hun faktisk har å gjøre med en tekst frembrakt gjennom begrensninger, som en forutsetning for at denne type litteratur skal lykkes (og for at den ikke skal oppleves som kjedelig). Når det gjelder *Cent mille* mer spesielt, ser vi i tillegg at det kreves en bruker som følger opp Queneaus forsøk på å gjøre hver potensiell sonett ”parfaitement translucide, du moins avoir un thème et une continuité” (C: i).

Men den oulipiske leserens impuls til å ta ansvar for sonettkomposisjonen kan umulig stamme fra sonettene selv. Snarere kan den ha sin opprinnelse i parateksten; i forordet eller epitekstlige elementer, som for eksempel sekundærlitteratur, intervjuer eller avisartikler som presenterer Queneau eller Oulipos poetikk. Faktisk trenger ikke denne impulsen stamme fra noe konkret, men kanskje heller til det Genette kaller ”le paratexte factuel [...] qui consiste, non en un message explicite (verbal ou autre), mais en un fait dont la seule existence, si elle est connue du public, apporte quelque commentaire au texte et à sa réception” (Genette 1987: 12). Uansett hvor det måtte komme fra, maner Le Telliers begrep om den oulipiske leser til en ”etisk” omgang med *Cent mille*.

## DEL 7- ETTERORD

Et spørsmål som er blitt hengende litt i luften angår begrepet som er blitt fremmet av hypertextteorien om "wreader" eller "reader-author", og som antyder at leseren overtar forfatterens plass. Dette begrepet har bredt om seg og er ifølge Rui Torres en "response to the increasingly active role of the reader in modern literature" (Torres 2006: 7). Denne "wreaderen" er ofte blitt fremstilt som et resultat av hypertextens demokratiseringsprosjekt, som har forsøkt å utjevne forskjellen mellom leser og forfatter. Jay David Bolter, for eksempel, tillegger den "elektroniske boken" nettopp slike politiske egenskaper. Mens tradisjonen bak den trykte boken angivelig har oppvurdert forfatteren til en genial og litt utilgjengelig figur, har "electronic writing" redusert avstanden mellom leser og forfatter: "Electronic writing [...] tends to reduce the distance between author and reader by turning the reader into an author" (Bolter 1991: 3).

"Wreader" kunne vært en passende beskrivelse for brukeren av *Cent mille*, all den tid også Queneau oppgir kontrollen til leseren. I "Mode d'emploi" skriver han til og med at "la poésie doit être faite par tous, non par un" (C: ii). "Wreading" gir imidlertid inntrykk av en énmannsbedrift. Det ser forfatteren som den som bare besørger teksten som en semantisk enhet og overser at han eller hun også skriver teksten inn i en litterær genre, utstyret med mekanismer, gliper, en utbrettside og mer eller mindre subtile formaninger som leseren må rette seg etter. Vi kan sammenligne Queneaus påvirkning med puslespillmakerens rolle i Georges Perecs *La vie mode d'emploi*: "[...] en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire: chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui; chaque pièce qu'il prend et reprend, qu'il examine, qu'il caresse, chaque combinaison qu'il essaie et essaie encore [...] ont été décidés, calculés, étudiés par l'autre" (Perec 1978: 18). Queneaus nærvær er ikke å komme utenom, og en "aktiv", oulipisk leser forutsetter at han møter teksten på den Queneaus – og bokens – premisser.

Likevel, den bruker som går aktivt til verks og som underkaster seg den oulipiske poetikkens formaninger om medansvar, er ikke den som oppgir sin frihet. Tvert i mot er det denne brukeren som fullt ut får ta del i de nærmest uendelige mulighetene som ligger i *Cent mille*. Den bruker som derimot henfaller til aleatorikken, enten ved å klikke på knappen "New poem" eller velge Magnés "Bingo-tilnærming", frasier seg ethvert medansvar, og med det underkaster han seg tilfeldighetenes gang. Det er med den oulipiske brukeren som det er med

den oulipiske teksten: Litterære begrensninger, bevissthet og manuelt arbeid medfører kreativ skaperfrihet.

”Alt for mye frihet kan ødelegge gleden ved litteratur,” skriver den danske litteraturkritikeren Tue Andersen Nexø, for ”meningen er at vi skal møte noe annet enn oss selv, ikke våre egne likegyldige valg” (Siert i Wold: 2007). Nå skal det innrømmes at jeg har tatt Nexøs kommentar ut av sin kontekst, for den er egentlig en kritikk av den type litteratur som *Cent mille* representerer. Jeg er imidlertid enig i kommentaren, men ikke i kritikken: ”Alt for mye frihet” kommer av at man ikke følger reglene i *Cent mille*. Som det forhåpentligvis er blitt klart, er det nemlig ved å følge de samme reglene som Queneau la til grunn for utarbeidelsen av *Cent mille*, at vi slipper å møte ”våre egne likegyldige valg”.

Nexøs bemerkning er nærmere bestemt en kritikk av den nylig utgitte *En million historier* av den danske forfatteren Peter Adolphsen (2007). Her er seksti tekstfragmenter fordelt på seks remser, og boken gjør det mulig for leseren å komponere – som tittelen antyder – en million korte historier. Boken kommer for øvrig komplett med terning og bruksanvisning.

Det er vel ingen tvil om hvor Adolphsen har hentet inspirasjonen til *En million historier* fra. Tittelen i seg selv kan jo virke som en allusjon til *Cent mille*. Men det er ikke bare til Adolphsens bok at vi kan trekke slektskapsbåndene. Kombinatorikken har vunnet gjenklang langt utenfor Oulipos ”verksted”, og Queneaus bok er såvisst ikke noe unikum lenger. Allerede året etter at *Cent mille* ble utgitt, kom Marc Saportas *Composition n°1* ut (1962), en roman bestående av hundre og femti løse og unummererte ark som leseren kan kombinere i den rekkefølge han eller hun måtte ønske. I den gode avisartikkelen ”Knekk, riv, les!”, skrevet spesielt med henblikk på Adolphsens bok, bemerker Bendik Wold at ”her oppe i nord er det nettopp danskene som flittigst har videreført denne [oulipiske] impulsen” (Wold: 2007). Wold nevner Mikkel Thykiers *Strukturer. 16 objekter* (2003), som består av seksten løse ark i en pose, og Niels Lyngsøs *Morfeus* (2004). Den siste består av hundre og fem kvadratiske ark bundet sammen med fem ringer og kommer for øvrig i en pappeske. Ringene kan leseren åpne, slik at han får muligheten til å arrangere rekkefølgen. Et annet fremtredende eksempel på denne danske interessen for kombinatorisk litteratur er Martin Larsens *Savnesøsonetterne* (2004), som er (historien om) en mislykket sonettkrans. Seksti håndskrevne ark er blitt krøllet sammen og lagt i en pappeske merket ”Rigsarkivæske”. Blant disse arkene finner vi sonettkransens fjorten mer eller mindre påbegynte sonetter, diverse notater, særlig om et havarert skriveprosjekt, og to gule ark. Nederst i esken ligger et lite hefte med gravskrifter. Bare det å brette ut arkene er en lang prosess som setter tålmodigheten på en

liten prøve, særlig hvis man vil være forsiktig med å ikke rive opp arkene. Etter at man har plukket opp, brettet ut, spredd arkene ut over gulvet og skummet gjennom kråketærne til Martin Larsen, kan man saktens lure på hva man skal gjøre. Det finnes ingen bruksanvisning, og fragmentene i *Svanesøsonetterne* gir heller ikke noe inntrykk av å danne en helhet, bortsett fra pappesken selv.<sup>48</sup> Men det er kanskje nettopp her man oppdager noen samlende trekk for den kombinatoriske litteraturen. For det første er det en prosessorientert litteratur, som tematiserer vårt eget fysiske arbeid med bokgjenstanden. Samtidig betoner den også sin egen materielle utforming. Ved å pakkes inn i esker, stikkes i poser eller presenteres som maskiner blir litteraturen en gjenstand, et fabrikkat på lik linje med ”mobiltelefoner, håndmikser, badevekter og dvd-spillere”.<sup>49</sup> I bakgrunnen skimter vi den oulipiske *ouvroir*, hvor litteratur fremstilles, ikke gjennom Inspirasjon og Geni, men ved hjelp av flittig og møysommelig håndverk.

---

<sup>48</sup> Som Fredrik Bjerre Andersen påpeker i en analyse av Larsens pappeske: ”Det er da også kun den samlende rigsarkivæske der giver læseren grund til at formode, at de mange papirkugler innbyrdes har nogen koheræns” (Andersen 2005: 49).

<sup>49</sup> Hentet fra Wolds artikkel (Wold: 2007), som siterer den danske litteraturkritikeren Bjørn Bredal, tydelig irritert over litteratur som kommer med bruksanvisninger.



## LITTERATUR

### Primærlitteratur

Queneau, Raymond. 1961a. *Cent mille milliards de poèmes*. Paris

### Andre tekster av Raymond Queneau

Queneau, Raymond. 1959. *Zazie dans le métro*. Paris

\_\_\_\_\_. 1961b. *Cent mille milliards de poèmes* [fransk orig. 1961]. Overs. Beverley Charles Rowe. Beverley Charles Rows hjemmeside.  
<[http://www.bevrowe.info/Queneau/QueneauRandom\\_v4.html](http://www.bevrowe.info/Queneau/QueneauRandom_v4.html)>. Nedlastet: 22.8.07

\_\_\_\_\_. 1961c. *Cent mille milliards de poèmes* [fransk orig. 1961]. Overs. Magnus Bodin. <<http://x42.com/active/queneau.html>>. Nedlastet: 22.8.07

\_\_\_\_\_. 1965a. *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris

\_\_\_\_\_. 1965b. *Le chien à la mandoline/ Sonnets*. Paris

\_\_\_\_\_. 1966. *L'instant fatal* [1948]. Paris

\_\_\_\_\_. 1973a. "La cimaise et la fraction". *La littérature potentielle. Créations, re-créations, récréations*. Red. Oulipo. Paris, s. 152

\_\_\_\_\_. 1973b. *Le voyage en Grèce* [1969]. Paris

\_\_\_\_\_. 1981. *Contes et propos*. Paris

\_\_\_\_\_. 2004. *Zazie på metroen* [fransk orig. 1959]. Overs. Thomas Lundbo. Oslo

### Sekundærlitteratur

Andersen, Fredrik Bjerre. 2005. *Hyperpoesi – en teori om hypertekstpoesi og fire analyser*. Roskilde University. <<http://diggy.ruc.dk/handle/1800/1439>>. Nedlastet: 22.8.2007

Baetens, Jan. "Free writing, constrained writing: The ideology of form". 1997. *Poetics today* 18, s. 1-14

Bens, Jacques. 1980. *Ou li po 1960-1963*. Paris

Berge, Claude. 1973. "Pour une analyse potentielle de la littérature combinatoire". *La littérature potentielle. Créations, re-crédations, récréations*. Red. Oulipo. Paris, s. 47-61

Bing, Jonathan. 1998. "Oulipo service. An experimental literary society invades New York". *The village voice*. <<http://www.villagevoice.com/books/9846,bing,1095,10.html>>. Nedlastet 1.10.07

Borges, Jorge Luis. 1977. *The book of sand*. [spansk orig. 1975]. Overs. Norman Thomas Di Giovanni. New York

\_\_\_\_\_. 1988. *Enquêtes*. Paris

Catonné, Jean-Marie. 1992. *Queneau*. Paris

Consensteiner, Peter. 2002. *Literary memory, consciousness, and the group Oulipo*. Amsterdam

Hovland, Ragnar. 1985. "Raymond Queneau". *Vinduet* 1. Oslo, s. 24-25

Johnston, Stuart L. 1955. "Reflections on the philosophy of Raymond Queneau". *The French Review* 29, s. 21-27

Le Lionnais, François. 1973. "La lipo (Le premier manifeste)". *La littérature potentielle. Créations, re-crédations, récréations*. Red. Oulipo. Paris, s. 19-22

Lescure, Jean. 1973. "Petite histoire de l'Oulipo". *La littérature potentielle. Créations, re-crédations, récréations*. Red. Oulipo. Paris, s. 28-40

Le Tellier, Hervé. 2006. *Esthétique de l'Oulipo*. Bordeaux

La Fontaine. 1996. "La cigale et la fourmi". *Fables*. Paris, s.61

Magné, Bernard. 2000. "Machines à écrire, machines à lire". *Études françaises* 36, s. 119-128

Motte jr, Warren F. 1998. *Oulipo. A primer of potential literature* [1986]. Illinois

Pawlikowska, Ewa og Georges Perec. 1983. "Entretien". *Littératures* 7. Toulouse, s. 69-77

Perec, Georges. 1973. "Histoire du lipogramme". *La littérature potentielle. Créations, re-crédations, récréations*. Red. Oulipo. Paris, s. 77-93

\_\_\_\_\_. 1978. *La vie mode d'emploi*. Paris

Simonnet, Claude. 1962. *Queneau déchiffré*. Paris

Toloudos, Constantin. 1989. "The impulse of the ludic in the poetics of Raymond Queneau". *Twentieth century literature* 35. Hofstra University, s. 147.160

Tribunal de grande instance de Paris. 1997. "Tribunal de grande instance de Paris. Ordonnance de référé – 5 mai 1997". *Le chêne et le gland. Droit et internet*. Sébastien Canevet. <<http://www.canevet.com/jurisp/970505.htm>>. Nedlastet 24.10.07

Wold, Bendik. 2007. "Knekk, riv og les". *Klassekampen*. Lørdag 15. september 2007

## Teori

Barthes, Roland. 1970. *S/Z*. Paris

\_\_\_\_\_. 1973. *Le plaisir du texte*. Paris

\_\_\_\_\_. 1984. "De l'oeuvre au texte". *Le bruissement de la langue*. Paris, s. 69-77

\_\_\_\_\_. 1998. *Retorikken. En ny innføring i den gamle retorikkens kunst*. [fransk orig. 1970]. Overs. Knut Stene-Johansen. Oslo

Bolter, Jay David. 1991. *Writing space. The computer, hypertext, and the history of writing*. New Jersey

\_\_\_\_\_. 1992. "Literature in the electronic writing space". *Literacy online: The promise (and peril) of reading and writing with computers*. Red. Myron C. Tuman. Pittsburgh, s. 19-42

Breton, André. 1967. *Manifestes du surréalisme*. Paris

Culler, Jonathan. 2002. *Structuralist poetics* [1983]. London

Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris

\_\_\_\_\_. 1987. *Seuils*. Paris

Fish, Stanley. 1980. "Literature in the reader: Affective stylistics". *Reader-response criticism*. Red. Jane Tompkins. Baltimore, s. 70-100

Iser, Wolfgang. 1992. "Läsprosessen – en fenomenologisk betraktelse". *Modern litteraturteori. Från rysk formalism til dekonstruktion*. Red. Claes Entzenberg og Cecilia Hansson. Lund, s. 319-341

Jakobson, Roman. 1978. "Lingvistikk og poetikk" [orig. 1960]. Overs. Anders Heldal. *Strukturalime i litteraturvitenskapen*. Red. Anders Heldal og Arild Linneberg. Oslo, s. 119-155

Janss, Christian & Christian Refsum. 2003. *Lyrikkens liv*. Oslo

Landow, George P. 1994. "What's a critic to do?: Critical theory in the age of hypertext". *Hypertext/theory*. Red. George P. Landow. Baltimore, s. 1-47

\_\_\_\_\_. 1997. *Hypertext 2.0. The convergence of contemporary critical theory and technology*. Baltimore

La Charité, Virginia A. 1987. *The dynamics of space. Mallarmé's Un coup de dés jamais n'abolira le hazard*. Kentucky

Lie, Hallvar. 1967. *Norsk verselære*. Oslo

Liestøl, Gunnar. 1994. "Wittgenstein, Genette and the reader's narrative in hypertext". *Hypertext/theory*. Red. George P. Landow. Baltimore, s. 87-120

Mallarmé, Stéphane. 1998. *Poésies et autres textes*. Paris

McKenzie, D.F. 1986. *Bibliography and the sociology of texts*. London

Rem, Tore. 2003. "Innledning". *Bokhistorie*. Red. Tore Rem. Oslo, s. 11-42

Sjklovskij, Viktor B. "Kunsten som grep". Overs. Sigurd Fasting. *Moderne litteraturteori. En antologi*. Red. Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei. Oslo, s. 11-25

Sontag, Susan. 1966. *Against interpretation*. New York

Tanselle, G. Thomas. 1998. *Literature and artefacts*. Charlottesville

Tompkins, Jane P. 1980a. "An introduction to reader-response criticism". *Reader-response criticism. From formalism to post-structuralism*. Red. Jane P. Tompkins. Baltimore, s. ix-xxvi

\_\_\_\_\_. 1980b. "The reader in history: The changing shape of literary response". *Reader-response criticism. From formalism to post-structuralism*. Red. Jane P. Tompkins. Baltimore, s. 201-232

Torres, Rui. 2004. "Digital poetry and collaborative Wreadings of literary texts". Inter-Disciplinary.net. <<http://www.inter-disciplinary.net/ci/mm/nmtc/nmtc2/torres%20paper.pdf>>. Nedlastet: 22.08.07

Wimsatt, William K. 1970. *The verbal icon*. London

Watts, Harriet Ann. 1980. *Chance. A perspective on Dada*. Michigan

Aarseth, Espen J. 1994. "Nonlinearity and literary theory". *Hypertext/theory*. Red. George P. Landow. Baltimore, s. 51-86

\_\_\_\_\_. 1997. *Cybertext. Perspectives on ergodic literature*. Baltimore

## Oppslagsverk

Uno, Yayoi. 1998. "Aleatoric processes". *Encyclopedia of aesthetics. Volume 1*. Oxford, s.46-49

”Deixis”. 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Red. Lothe, Jakob, Christian Refsum & Unni Solberg. Oslo, s. 41

”Lord Elgin”. 2004. *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon* [online], 4. utgave. <<http://www.snl.no/article.html?id=527364>>. Nedlastet 30.10.07

”Maskin”. 2004. *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon* [online], 4. utgave. <<http://www.snl.no/article.html?id=672675>>. Nedlastet 24.10.07

”Ouvroir”. 1990. *Le petit robert 1*. Red. Alain Rey og Josette Rey-Debove. Paris, s. 1335

”Potensiell”. 2006. *Bokmålsordboken på internett*. Seksjon for leksikografi og målføregransking. UiO. <<http://www.dokpro.uio.no/ordboksoek.html>>. Nedlastet 7.4.06

**APPENDIKS: ET FOTOGRAFI AV CENT MILLE MILLIARDS DE  
*POÈMES***

